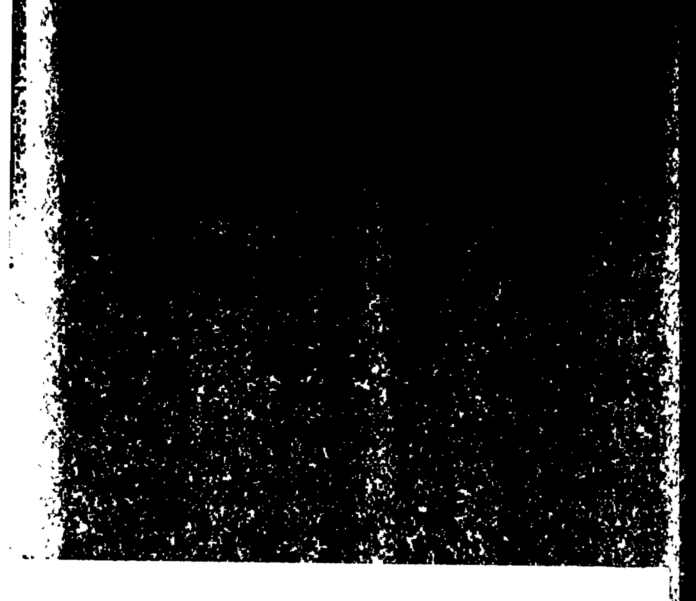
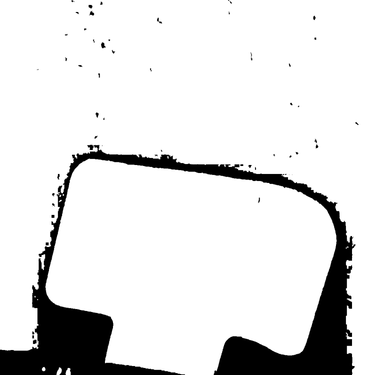




Geo. S. Morris.

STUDIEN

ZU

SCHILLERS DRAMEN

VON

WILHELM FIELITZ.

BG

LEIPZIG.

DRUCK UND VERLAG VON B. G. TEUBNER.

1876.

MEINEM VATER

GEWIDMET.

Einleitung.

„Jedes ächte Kunstwerk beruht, wie alles Organische, auf einem Mittelpunkte, einem Trieb, von welchem sein ganzes Leben und seine Bedeutsamkeit ausfliessen, aus welchem das Ganze sich bildet, und zu welchem alle seine Theile wieder zurückdrängen. Diese seine Beschaffenheit, nach welcher sich Alles vollständig und bestimmt aus einem solchen Punkte, durch einen solchen Trieb organisirt hat, und auf ihn allein auch wieder zurückweiset, nach welcher es sich weder disseits noch jenseits des Wirkungskreises desselben ausdehnt, sondern gerade diesen ausfüllt, macht seine ästhetische Einheit und Selbstständigkeit aus."

„Diesen einen Punkt des Lebens gefunden, ihn in der Anschauung klar aufgefasst, und in seinem Bildungsgange verfolgt zu haben, heisst, ein Kunstwerk verstehen. Ohne dies ist kein ächtes Verständniss desselben möglich; und nur wer seine Organisation so ab- und zurückzuleiten vermag, ist berufen, es zu erklären."

„Wie dies geschehe und durch welche Functionen des Geistes es bewirkt werde, hätte eine allgemeine Hermeneutik nachzuweisen. — Soviel können wir sehen, dass man durch Selbstthätigkeit des Geistes (welche von der des Künstlers nur darin unterschieden ist, dass dieser völlig frei schaffend, der Beschauer hingegen, geleitet durch das beschauete Werk und folgend jener freien Thätigkeit, bildet) das Kunstwerk in sich gleichsam producire, sich so auf den Punkt hebe, aus welchem es hervorwächst und man in sein inneres Geheimniss blicken kann, und es in allen seinen Zweigen begränzt sich zur Anschauung hinstelle."

„Ist dies gelungen und gehörig durchgeführt, so ist die Einsicht in das Kunstwerk an und für sich abgeschlossen, und dies ist die erste Stufe des Verstehens. Dass auf dieser jeder stehe, welcher sich Beurtheilung desselben anmasst, ist das Geringste, was der Autor, der Künstler fordern kann. Er kann darauf dringen, dass man das beschauete Werk rein und unverfälscht, wie er es gegeben, vor den Augen seines Geistes entwerfe, dass man so viel Gewalt über sich gewinne, es gänzlich abgetrennt von seinen subjectiven Gefühlen, Ansichten, Meinungen zu betrachten; und dass, wer dies nicht vermag oder gar nicht versteht, was es heisse, sich seines Urtheils geziemend bescheide. Und ohne Widerrede darf der würdige Autor Anspruch machen, dass man eher strebe, sein Werk auf's Würdigste zu verstehn, sich zu ihm zu erheben, als man sich vermesse, über irgend etwas seinem Geschmack nicht gleich Behagliches zu richten."

Diese Worte, mit denen ein lange vergessenes Buch beginnt, bezeichnen so genau und vollständig die Gedanken, von denen ich mich bei der Untersuchung über die Einheit einiger Schiller'scher Dramen habe leiten lassen, dass ich den Verfasser um seine Worte nur beneiden kann, und weil es überflüssige Mühe wäre, dieselben Gedanken in andere Form umzugiessen, so verzeihe man, dass ich sie mir angeeignet habe, und lasse sie auch als die meinigen gelten. Freilich, der Erfolg, der dem Verfasser aus so, wie mir scheint, unumstösslichen und unanfechtbaren Grundsätzen erwuchs, könnte gegen diese selbst ein Vorurtheil erwecken. Der Professor am Kölnischen Gymnasium in Berlin, W. Süvern, wagte es, auf Grund dieser seiner ästhetischen Ansichten über Schillers soeben erst auf den Bühnen, noch nicht einmal im Druck erschienenen Wallenstein zu reden, in seinem Buche: „Ueber Schillers Wallenstein in Hinsicht auf griechische Tragödie. Von W. Süvern. Berlin 1800." In dem Buche entwickelte er als den Schlüssel des Ganzen und seiner Oekonomie den Satz (S. 155 fg.): „Des Schicksaals eiserne Gewalt, fürchterlich den Mann umstrickend, der sie zuerst gereizt, auf die zurückfallend, die ihr dienten, und zermalmend alles, was sich ihnen näherte, ist das Thema des Wallenstein; und

als seine Basis lässt sich annehmen Göthe's Ausspruch im Meister: 'Das Schicksal muss im Drama immer fürchterlich sein, und wird im höchsten Sinne tragisch, wenn es schuldige und unschuldige von einander unabhängige Thaten in eine unglückliche Verknüpfung bringt.'" Soweit die griechische Tragödie dieselbe Richtung habe, erklärte Süvern, stehe Wallenstein derselben gleich, doch erhebe sich die erstere über Schillers Drama darin, dass sie „eine grosse Dissonanz des Lebens in Harmonie auflöse", also mit einer idealen, harmonischen Stimmung den Zuschauer entlasse, während Schillers Drama mit allgemeiner, grausiger Zerstörung ende (S. 154. 156. 330.). Die Schrift, welche diese Resultate entwickelte, säumte der Verfasser natürlich nicht, auch an Schiller selbst zu schicken[1]). Darauf erfolgte ein höfliches[2]) Schreiben des Dichters (Briefw. zwischen Schiller und Göthe, 3. Aufl. 1870 No. 753), er habe mit grossem Interesse etc. etc. Von einer Aeusserung, ob der Verfasser des Dichters Grundgedanken getroffen, nichts! Das heisst doch wohl: Mein Freund, Du hast vorbeigeschossen. Also die trefflichen Grundsätze des selbstverläugnenden Eindringens in das Kunstwerk, des Verständnisses vor der Kritik, des Aufsuchens jenes Keimes, aus dem der ganze Organismus erwachsen — sie hatten zu keinem Resultat geführt. Aber der Fehler liegt nicht in Süverns Grundsätzen, sondern in seiner Methode; er hat sich in seinem Suchen nach der ästhetischen Einheit, dem Grundgedanken des Stücks gleich zu hoch verstiegen.

Ich muss mich, um deutlich zu werden, weitläufiger erklären. Es giebt, wie mir scheint, bei einem Drama — ob auch bei andern Kunstwerken, will ich nicht erörtern — zwei verschiedene Stufen der Grundidee zu unterscheiden, die einander nicht ausschliessen, ja, meist unmittelbar eine zu der andern führen werden. Die eine möchte ich die philosophische Idee nennen; eine solche ist die von Süvern für Wallenstein aufgestellte, und ich glaube allerdings, dass wir bei Schiller, dem Ideendichter κατ' ἐξοχήν, berechtigt sind, seine Dramen auch nach dieser ihrer philosophischen Idee zu fragen; fordert doch Schiller selbst dazu auf, wenn er z. B. an seine alte Freundin, die Frau von Kalb, welche ihm nach der

Aufführung der Piccolomini (30. Jan. 1799) einige Worte des Beifalls übersandt hatte, antwortete (Köpke, Charl. v. Kalb, Berl. 1852, S. 125): „Die Menge hielt sich an das, was geschieht und gehandelt wird, aber die Seele, die der Dichter in sein Werk zu legen wünscht, und welche tiefer liegt, als die Handlung selbst, ist nur für die, welche eine Seele fassen können.“ Aber hängt von dieser Seele oder philosophischen Idee unmittelbar die Gestaltung, die praktische Oekonomie des Dramas ab, so dass dieselbe das nothwendige und direkte Erzeugniss jener abstrakten Idee wäre? Ich behaupte nein; eine abstrakte Idee lässt sich auch selbst an einem historisch gegebenen (aber doch immer von dem Dichter noch zu modellirenden) Stoffe auf so verschiedene Weise darstellen, dass an der Hand bloss dieser Idee das Drama als ein nothwendig so gestaltetes, durchgeistetes Ganzes zu begreifen und zu erklären ein beträchtlichen Schwankungen und Irrthümern ausgesetztes Unternehmen ist.

Aber es giebt noch eine niedrigere Stufe der dramatischen Einheit, die leichter zu erkennen ist, eine Grundidee, die mit strengerer Nothwendigkeit die Zügel der Handlung regiert. Ueber seinen Plan zu einer Tragödie: „Die Maltheser“ (s. v. Maltzahns Schillerausgabe, Bd. XVI, Hempel) schreibt Schiller im October 1799 an Göthe (No. 663): „Es wird mit diesem Stoff recht gut gehen; das *punctum saliens* ist gefunden, das Ganze ordnet sich gut zu einer einfachen grossen und rührenden Handlung.“ Indessen muss er das punctum saliens, das er gefunden zu haben sich rühmte, wieder verworfen haben, denn anderthalb Jahre später ist die Bearbeitung noch nicht weiter gerückt; er schreibt an Körner (4, 216) eine Aeusserung, die hierüber und zugleich über die Natur des punctum saliens nähere Auskunft giebt, eine Aeusserung, die, wie mir scheint, für die Beurtheilung seiner Art zu arbeiten die grösste Beachtung verdient. „Unter den Stoffen, heisst es da, die ich vorräthig habe, sind einige, die sich gut dazu [zur strengsten griechischen Form] bequemen. Den einen davon kennst du, die Maltheser; aber noch fehlt mir das punctum saliens zu diesem Stück, alles andre ist gefunden. Es fehlt an derjenigen dramatischen That, auf welche die Handlung zueilt,

und durch die sie gelöst wird; die übrigen Mittel, der Geist des Ganzen, die Beschäftigung des Chors, der Grund, auf welchem die Handlung vorgeht, alles ist reiflich ausgedacht und beisammen.“ Mit andern Worten, Ton, Geist, Stoff des Ganzen ist da, aber noch ist alles eine todte Masse, Leben beginnt erst drin zu pulsiren und organisches Gebilde sich zu gestalten, wenn die dramatische That dem Dichter klar geworden ist, auf welche die ganze Handlung hinsteuern soll. Dieser Plan, alle Fäden der Handlung so zu leiten, dass sie zu einer bestimmten, vom Dichter beabsichtigten That zusammenführen, ist es nicht auch eine Idee, die das Ganze beherrscht, und zwar viel zwingender und unmittelbarer, als jene philosophische? Zum Unterschied von dieser nenne ich die zweite die praktisch-dramatische Idee, und die Frage nach dieser Idee wird also lauten müssen: „Auf welche That oder auf welches Ereigniss will der Dichter die Handlung seines Dramas hinführen?“ Gelingt es, diesen Punkt in aller Schärfe auszusprechen, so wird es, hoffe ich, auch gelingen, von diesem rein praktischen Gesichtspunkt aus den praktischen, mag man meinetwegen sagen, den handwerksmässigen Bau des Ganzen zu durchschauen und von neuem zu produciren, mit einem Wort, dem Dichter sein Werk nachzudenken. Nicht aus den Himmelsräumen historischer, moralischer, philosophischer Ideen also will ich herabholen, was ich als die Grundgedanken Schillerscher Kunstwerke hinzustellen gedenke; sondern aus des Künstlers Werkstatt, aus den technischen Spuren an seinen Kunstwerken selbst hoffe ich die praktischen Gesichtspunkte bestimmen zu können, unter denen er seine Werke betrachtet haben wollte, die Standpunkte, von denen aus gesehen hier die auffallend tiefe Aushöhlung, dort die unnatürlich geschwungene Linie als Schönheiten wirken und des Künstlers technischen Kunstverstand erweisen. Und vielleicht auch, dass von dieser praktischen Idee zu der höheren philosophischen ein weniger gewagter und sichererer Aufgang ist. Nicht eine Beurtheilung in erster Linie, sondern Beiträge zum Verständniss Schillerscher Dramen möchte ich liefern. Dass ich nicht um jeden Preis retten und loben will, hoffe ich, werden die Auseinandersetzungen erweisen. Aber ich will mich allerdings freuen,

wenn man nach der Lectüre der folgenden Aufsätze dem Dichter, der noch immer wieder wegen seines Idealismus und Hanges zur Reflexion den Vorwurf hören muss, er opfere demselben voreilig Einheit und Wahrheit, zugesteht, dass seine Dramen denn doch streng technisch durchdachte, bis auf die letzte Neige in einen praktisch dramatischen Gedanken aufgehende, von ihm beherrschte Einheiten sind.

I.
Wallenstein.

Auf drei Punkte haben bei Schillers grossartigstem Drama von jeher die Gegner hauptsächlich ihre Angriffe gerichtet, das ist der Charakter des Helden, das in die Handlung eingreifende Schicksal und die Liebesepisode: Max und Thekla. Unstreitig liegen in Wallensteins Charakter auffallende Widersprüche, vor allem, wie es Wieland[3]) krass ausdrückte, „ein Gemisch von Stärke und Schwäche, von Held und altem Weib“, und Wieland verzweifelte daran, den Grund dieser Zeichnung des Charakters zu entdecken. „Wer darf einen Schöpfer fragen, was machest du? Was einer auch z. B. gegen Wallenstein einwenden möchte, die Antwort ist immer: wenn der Dichter ihm aber nun gerade diesen bisaren Karakter geben wollte, was geht's dich an? Wallenstein macht freilich seiner Schwester [soll heissen: Schwägerin] gegenüber mit seinen Skrupeln und sentimentalischen Schluchzen eine povre Figur. Aber das weiss Schiller so gut als wir und machte ihn doch so.“

Ueber die Vorwürfe, die man der Tragödie wegen des in ihre Handlung eingreifenden Schicksals macht, orientire uns Gervinus (Gesch. der poet. Nationallit. der Deutschen V. 486): „Der Dichter fand, dass der eigene Fehler des Helden zu viel an seinem Unglück, das Schicksal zu wenig thue, er schied die Nothwendigkeit des Geschickes, ganz ungleich Göthe, der Beides ausdrücklich für einerlei erklärte, von der Natur des Menschen. — Er giebt damit den reinen Zusammenhang der Handlung und Katastrophe auf, der bei Shakespeare und Göthe immer ganz tadellos ist; dies erfolgte aus der Absicht, die alte Tragödie nachzuahmen.“ Ich gestatte mir hierzu zu-

nächst nur einige erläuternde Bemerkungen. Schiller fand (an Göthe 249.) allerdings, sobald er sich ernstlich mit diesem Gegenstande zu beschäftigen angefangen hatte[4]), dass zu dem Unglück seines Helden, wie er den Stoff in der Geschichte vorfand, das Schicksal zu wenig thue, als dass es ein rein tragischer Stoff wäre. Er ging also bei der poetischen Gestaltung desselben darauf aus, die Schuld seines Helden zu mildern und damit das tragische Mitleid des Zuschauers zu erhöhen, dadurch dass er einen Theil der Schuld dem Schicksal aufbürdete; und nach seiner eigenen Meinung ist ihm dies auch gelungen; sagt er im Prolog zu Wallensteins Lager[5]) doch von der Kunst:

> Sie sieht den Menschen in des Lebens Drang
> Und wälzt die grössre Hälfte seiner Schuld
> Den unglückseligen Gestirnen zu.

Das Schicksal ist im Drama doppelt repräsentirt; einmal durch die Gestirne, an deren Schicksalssprüche Wallenstein glaubt, und dann durch gewisse, von aussen in die Handlung des Dramas hineinfallende Ereignisse — Zufälle —, die Gefangennahme des Boten Sesin, die Anwesenheit des schwedischen Bevollmächtigten Wrangel und anderes. Durch diese, ausserhalb der dramatischen Handlung stehende Maschinerie — so nimmt man an — wird Wallenstein, wie durch eine Schicksalsmacht zu seiner That gezwungen, diese ist also — das sind die zwei Vorwürfe, die man der Verwendung des Schicksals in der Tragödie macht — einerseits nicht das reine Resultat des Charakters des Helden, andrerseits nicht das Resultat der im Drama vorgestellten Handlung, sondern einer ausserhalb des Dramas willkürlich und zufällig einwirkenden Macht; es ist, wie Gervinus tadelt, die Nothwendigkeit des Geschicks von der Natur des Menschen geschieden, und der reine Zusammenhang der Handlung und der Katastrophe aufgegeben — gewiss, wenn sie wahr sind, schwere Vorwürfe für ein Drama.

Der dritte schwache Punkt, an dem die Unzulänglichkeit des Dramas und der unverbesserliche überspannt-sentimentale Idealismus des Dichters mit Vorliebe nachgewiesen wird, ist das Liebespaar Max und Thekla. Was soll ein Liebespaar in

diesem ganz nach Pulver riechenden Drama, noch dazu eins, das, wie der Dichter gesteht, mit seiner schmachtenden Liebe sich ganz von dem Streben und Weben der Umgebung isolirt? soll es nur einen idealen Gegensatz, Folie, oder wie man es nennen mag, zu dem realistischen Kriegerschauspiel bilden? Und wie hart und ungerechtfertigt, dass auch diese Unschuldigen in den Sturz des Helden mit hineingezogen werden! Ist es nicht nur gehaschte tragische Wirkung?

Angesichts solcher Vorwürfe darf vielleicht ein Erklärungsversuch Beachtung hoffen, der diese drei so oft und hart angegriffenen Punkte gerade so, wie sie sind, als nothwendig erweist, und als bewusstermassen vom Dichter zur Erreichung eines bestimmten, praktisch-dramatischen Zweckes eingeführt; ja vielleicht umsomehr Beachtung, als Schiller das Vorhandensein eines das Ganze zusammenhaltenden und erklärenden Zweckes bestimmt behauptet, wenn er an K. A. Böttiger[6]) die zuversichtliche Aeusserung thut, er hoffe, jedes einzelne Bestandstück des Gemäldes durch die Idee des Ganzen begründen zu können.

Bevor ich meine Ansicht indessen auseinandersetze, bedarf der mittelste jener drei Angriffspunkte unseres Dramas, das Schicksal im Wallenstein, der Untersuchung und Klärung. Weil das Schicksal, wie es gar vielen Auslegern scheint, im Drama durchweg eine zwingende Gewalt auf den Helden übt, so hält man dasselbe damit als das antike hinlänglich charakterisirt, das eben durch seine unentrinnbar packende Gewalt unsrer modernen Vorstellung von der Freiheit des Willens, kraft deren ein Jeder selbst seines Glückes Schmied ist, widerspricht; und die einen schreien denn nun über antike Schicksalstragödie, die andern über eine Mesalliance des antiken und modernen Schicksalsbegriffs[7]); wie weit aber diese Gewalt im Drama denn wirklich zwingend wirke, und ob auf die Schuld in gleichem Masse, wie auf den Untergang, zu dieser Untersuchung und Unterscheidung hat sich Niemand herbeigefunden.

Wie ist denn eigentlich jenes antike Schicksal beschaffen, das Schiller, rein oder gemischt mit modernen Elementen, zur Grundlage seiner Tragödie gemacht haben soll? Die Alten glauben an ein Fatum, das über den Göttern die Welt be-

herrscht; sein Wille ist voraus bestimmt, unabänderlich, unentrinnbar. Wie du es auch anstellst, dich ihm zu entziehen, es spottet deiner sterblichen Bemühungen und vollendet gerade durch sie seinen Willen. So ist das Schicksal im König Oedipus des Sophokles, so in Schillers Braut von Messina. Dem Oedipus ist schon vor der Geburt bestimmt, seinen Vater zu tödten; er wird ausgesetzt, bleibt aber am Leben. Als Jüngling empfängt er in Delphi den Spruch, er werde seinen Vater erschlagen und seine Mutter heirathen. Dem zu entgehen, entweicht er seinen Pflegeältern, die er für seine Erzeuger hält, um nach Theben zu gehen. Unterwegs erschlägt er im Streit einen Mann — es ist sein Vater Laios; in Theben löst er die Räthsel der Sphinx und erhält zum Lohn die Hand der verwitweten Königin — es ist seine Mutter Jokaste. Die Enthüllung dieser furchtbaren Vorgänge ist der Gegenstand der Sophokleischen Tragödie. Wie bei weitem der grösste Theil der Schuld, ja die ganze Schuld hier dem Geschicke zur Last fällt, ist klar.

Als Schiller für die Schuld seines Helden nach Milderung durch Schicksalsmotive suchte, bot sich ihm (an Göthe No. 249) als analog das Beispiel Macbeths dar; dort fand er den antiken Schicksalsbegriff vom Dichter verwandt, theils um die Schuld seines Helden zu verringern, theils um die Verblendung des gefallenen Helden zu zeigen, theils um seinen Untergang herbeizuführen. Wenn die Hexen Macbeth und Banquo prophezeien, dass der eine König, der andere Vater von Königen sein werde, so verrathen sie damit, wie das Stück beweist, wirklich eine Schicksalsbestimmung. Das Diabolische liegt in der Versuchung, vor welche diese Wahrsagung den Helden stellen soll. Nur das Königwerden wird ihm verkündet, nicht das Wie? Wohl sieht er den Weg der Pflicht, den er wandeln müsste und den sein Genosse wirklich wandelt:

> Will mich das Schicksal krönen, kröne mich's
> Ohne mein Zuthun,

doch schon hat die Begier in dem ehrgeizigen Herzen den Plan aufgeregt,

> Vor dessen grausem Schattenbild sein Haar
> Unruhig steigt, und sein sonst festes Herz

Im Streite mit dem Brauche der Natur
An seine Rippen pocht.

Dass er in diesem Streite der Stimme der Verlockung und der Begierde folgt, ist sein Wille, sein Entschluss und also seine Schuld. Sobald er aber durch Verbrechen den Schicksalsspruch wahr gemacht hat, geht der Verblendete daran, den Rest des Orakels, dass Banquo Vater von Königen sein werde, unwahr zu machen: vergebens — die zweite Hexenscene zeigt ihm die Königsreihe aus Banquos Geschlecht. Zweideutige Schicksalssprüche wiegen ihn nun in thörichte Sicherheit, bis der wandelnde Birnamwald ihm das ereilende Geschick anmeldet, und der nicht vom Weibe Geborne, Macduff, als Rächer seiner Unthaten sich ihm stellt. Wenn irgend Jemand, so hat Shakespeare in diesem Drama antikes, vorherbestimmtes Schicksal und modernen, freien d. h. von der eignen Leidenschaft, von Ueberredung und Gelegenheit bestimmten Willen verschmolzen.

In Schillers Drama spielt das Schicksal ebenfalls eine bedeutende Rolle, indem es einerseits mit Ereignissen, die ausserhalb des Machtbereiches des Helden sowohl wie der dramatischen Handlung liegen, auf sein Thun und Leiden einwirkt, andrerseits indem der Held — mag es noch dahingestellt bleiben, ob mit Recht oder Unrecht — sich rühmt, in seiner Astrologie ein Mittel zu besitzen, um den Rath des Schicksals zu erforschen. Es fragt sich: ist dies Schicksal das antike, dessen Grundeigenschaften sind das Vorherbestimmtsein und die Unabänderlichkeit? Soll in der Dichtung das Schicksal als ein vorherbestimmtes sich erweisen, das alle Gegenanschläge des Menschen vernichtet, so bietet sich dem Dichter, um dies seinem Publikum klar zu machen, kaum ein andres Mittel, als das des Orakels, welches, wenn es Glück prophezeit, die Menschen zur Ueberhebung oder zu voreiliger That verleitet, wenn Unglück, entweder zu vergeblichem Kampfe wider das Fatum reizt oder durch Zweideutigkeit in thörichte Sicherheit wiegt. Dies Mittel aber hat Schiller in seinem Drama nicht angewandt. Wo ist eine einzige Stelle, die bewiese, dass Wallensteins Schuld oder Untergang etwa bei seiner Geburt, ja ich gehe noch weiter, bei Beginn des Stückes im Rath des Schick-

sals beschloss'ne Sache sei? Wo ist ein Orakel, das dies andeutete, ja wo ist — von den letzten Scenen abgesehen — überhaupt in der Dichtung ein Orakel, das ein bestimmt bevorstehendes Ereigniss als solches bezeichnete? Die Sterne, höre ich rufen, die Sterne! Mit Erlaubniss, die Sterne treten in dem Rahmen des Stückes nicht als Propheten, sondern nur als Rathgeber oder Warner auf, und das, sollte ich meinen, ist doch ein Unterschied. Sie rathen im Anfang von „Wallensteins Tod“ nach des Helden Meinung und nach der allgemeinen Auffassung zur That und verheissen ihm Glück — aber falsch; sie sagen da also überhaupt nichts Zukünftiges vorher; und am Ende desselben Stückes warnen sie vor etwas Gleichzeitigem, vor dem falschen Freund (Buttler), der im Hinterhalte lauert. Nur eins ist es, was dem Menschen schon bei der Geburt nach Wallensteins Glauben bestimmt und durch die Sterne prophezeit wird, das ist die Zugehörigkeit zu der Elite der Menschheit, zur beglückten Zahl der Wenigen, denen es gegeben ist, in die Geheimnisse der Natur hinabzusteigen. Mit Stolz weist Wallenstein Illo in seine niedrige Erdensphäre zurück:

Dir stieg der Jupiter
Hinab bei der Geburt, der helle Gott,
Du kannst in die Geheimnisse nicht schauen;
— — —
Die sieht das Aug' nur, das entsiegelte
Der hellgebornen, heitern Joviskinder.
(Picc. II, 6.)

Dass mit dieser exceptionellen Stellung der durch ihre Geburt begünstigten — was freilich nirgends im Drama gesagt wird — die Aussicht auf einen besonders hohen, bedeutsamen Lebenslauf verknüpft sei, diese allgemein gehaltene Prophezeiung mögen wir als selbstverständlich durch jene glückliche Geburtsconstellation ausgesprochen denken: das ist aber auch alles, was die Sterne prophezeien können, und alles was von ihnen verlangt wird.

Ja, alles was von ihnen verlangt wird! Wallenstein wird als Fatalist bezeichnet; das ist in dem gewöhnlichen Sinne des Worts nicht ohne Weiteres zutreffend. Erst da er die That zu begehen im Begriff steht, stellt er sie als eine vom Schick-

sal gewollte, und die eigne Neigung als vom Schicksal beherrscht dar (W. Tod I, 7):

Recht stets behält das Schicksal, denn das Herz
In uns ist sein gebietrischer Vollzieher,

man vergleiche aber dagegen die folgenden Stellen:

Des Menschen Thun
Ist eine Aussaat von Verhängnissen,
Gestreuet in der Zukunft dunkles Land,
Den Schicksalsmächten hoffend übergeben.
(Picc. II, 7.)

In meiner Brust war meine That noch mein,
Einmal entlassen aus dem sichern Winkel
Des Herzens, ihrem mütterlichen Boden,
Hinausgegeben in des Lebens Fremde
Gehört sie jenen tück'schen Mächten an,
Die keines Menschen Kunst vertraulich macht.
(W. Tod I, 4.)

Frohlocke nicht!
Denn eifersüchtig sind des Schicksals Mächte.
Voreilig Jauchzen greift in ihre Rechte.
Den Samen legen wir in ihre Hände,
Ob Glück, ob Unglück aufgeht, lehrt das Ende.
(W. Tod I, 7.)

Der That des Menschen denkt Wallenstein sich die Schicksalsmacht gegenüber gelagert, die zwar nicht die That hervorrief, aber sie nun empfängt, wie der Boden den Samen, um sie zu glücklichem oder unglücklichem Ausgang reifen zu lassen. Diese Macht fürchtet er als eine tückische und eifersüchtige, vor ihr sich zu hüten, dazu sind die Sterne ihm Rath und Hülfe (Picc. II, 7):

Die himmlischen Gestirne machen nicht
Bloss Tag und Nacht, Frühling und Sommer — nicht
Dem Sä'mann bloss bezeichnen sie die Zeiten
Der Aussaat und der Ernte. Auch des Menschen Thun
Ist eine Aussaat — —
Da thut es noth die Saatzeit zu erkunden,
Die rechte Sternenstunde auszulesen,
Des Himmels Häuser forschend zu durchspüren,
Ob nicht der Feind des Wachsens und Gedeihens
In seinen Ecken schadend sich verberge.

In diesen Worten hat Wallenstein sein Glaubensbekenntniss in Betreff der Sterne gegeben. Nicht „der Zukunft dunk-

les Land“ will er in den Sternen erspähen, nicht kommende Ereignisse vorherwissen, nur Rath oder Warnung sucht er am Himmel und findet sie oder glaubt sie doch zu finden. Also noch einmal, die Sterne prophezeien nicht, wie Macbeths Hexen, ein kommendes Ereigniss, sondern rathen nur, zu handeln oder nicht zu handeln. Aus ihrer Höhe überschauen sie in jedem Augenblick die Lage der irdischen Dinge, die der im Gewühl des Lebens befangene Mensch nicht vollständig und sicher zu erkennen vermag, in ihrer Höhe sind sie mit den Schicksalsmächten vertraut, denen jede menschliche That anheimfällt; das mögen die leitenden Gedanken sein, die von den Sternen hülfreichen Rath in Schicksalsfragen hoffen lassen. So sehr sich Wallensteins phantastische Ansichten über das Schicksal von den Forderungen consequenter Systematik entfernen und also streng logischer Untersuchung sich entziehen, so viel scheint mir doch unzweifelhaft, dass der Dichter einen Fatalisten im Sinne der calvinistischen Prädestinationslehre nicht hat darstellen wollen; nur wer durch eignes Thun sein Schicksal zu bilden hofft, wird bei den Sternen anfragen, ob es Zeit zum Werk sei oder nicht.

Ich sollte hier nun die Frage nicht umgehen, ob denn der Sternenglaube im Wallenstein als ein berechtigter oder als ein Aberglaube auftritt. Will der Dichter, dass der Zuschauer mit Wallenstein den astrologischen Glauben theile, wie er z. B. in der Jungfrau von Orleans uns zwingt, an die Visionen und den direkten Verkehr mit der Gottheit zu glauben, oder wie Shakespeare uns überzeugt von der Existenz der Hexen und der Hekate, so darf er das verlangen, sobald er die Mittel anwendet, um in uns den Glauben hervorzurufen. Ich kann indess erst später meine Ansichten darüber, ob Schiller das gewollt habe, entwickeln und weise hier nur darauf hin, dass in Betreff dieses Punktes das Drama Widersprüche enthält. Ein Sternenspruch ist gewiss richtig, die Warnung vor dem falschen Freund (W. Tod V, 5); das Horoskop Octavios indessen, auf das Wallenstein zum Theil sein Vertrauen zu diesem Freunde baute (Picc. II, 6), hat ihn getäuscht, auch der Rath, den lang gehegten Plan ins Werk zu setzen, ist ein verkehrter. Im Anfang des zweiten Aktes der

Piccolomini spielt der Vertreter der Astrologie, Seni, unter den Bedienten so etwas den Gehänselten, ein Umstand, der schlecht zu der Gediegenheit seiner Kunst passen will.

Wenn also das in unserm Drama wirkende Schicksal als ein vorherbestimmtes durch nichts sich dokumentirt, wenn es sich vielmehr erst von Ereigniss zu Ereigniss bildet, so ist damit demselben die Grundeigenschaft, die es zum antiken Schicksal machen würde, abgesprochen. Mit dem Vorherbestimmtsein fällt aber auch die andre Eigenschaft, die Unentrinnbarkeit, und fast sämmtlichen Auslegungen des Dramas entgegen, welche Wallensteins That darstellen, als sei sie durch den Nothzwang der Begebenheiten (Stimmung des Hofs, Sesins Gefangennahme, Zustimmung der Sterne), durch ein ausserhalb des Dramas wirkendes Schicksal herbeigeführt, bestreite ich, dass mit allen diesen Ereignissen der Eindruck eines unüberwindlichen Zwanges erreicht oder bezweckt sei; Wallenstein behält vielmehr bis zum letzten Augenblick seines Entschlusses den Weg zur Seite, der ihm die That ersparen würde, offen.

Sehen wir uns die Umstände, die ihn zu seiner That theils verführen, theils drängen, näher an. Wie die allgemeine politische Situation geeignet ist, solche Pläne zu gebären, schildert Buttler (Picc. IV, 4):

Es ist ein grosser Augenblick der Zeit,
Dem Tapfern, dem Entschloss'nen ist sie günstig.
Wie Scheidemünze geht von Hand zu Hand,
Tauscht Stadt und Schloss den eilenden Besitzer.
— — —
Der Prinz von Weimar rüstet sich mit Kraft,
Am Main ein mächtig Fürstenthum zu gründen,
Dem Mansfeld fehlte nur, dem Halberstädter
Ein längres Leben, mit dem Ritterschwerdt
Landeigenthum sich tapfer zu erfechten.
Wer unter diesen reicht an unsern Friedland?
Nichts ist so hoch, wornach der Starke nicht
Befugniss hat, die Leiter anzusetzen.

Das Land ferner, nach dessen Krone Wallenstein die Hand ausstreckt, Böhmen befindet sich, wie der Kellermeister erzählt, in einer Lage confessioneller Aufregung[8]), die einem Usurpator

eine wirksame Hülfe sein würde; in seinem Heere aber hat Wallenstein ein Werkzeug, wie es schneidiger und furchtbarer nie ein Feldherr besessen, Soldaten und Officiere sind ihm ergeben auf Leben und Tod. Gewiss eine starke Versuchung für ein schlimmverwahrtes Herz, aber ein Zwang mit nichten. Doch es treten nun gewisse Schickungen ein, der Hof misstrauisch, die Officiere durch Unterschrift verpflichtet, Sesina gefangen, die Sterne günstig, der schwedische Unterhändler anwesend, Motive, zahlreich genug, um einen ehrgeizigen Plan schnell zur Reife zu bringen, aber nicht stark genug, um die grössere Hälfte der Schuld zu tragen. Denn einmal dringen diese Ereignisse nicht so lediglich aus der Hand des Geschickes wie Blitz und Hagelschlag auf ihn ein, sondern sind sammt und sonders Resultate seines eignen Thuns. Den Hof hat er misstrauisch gemacht, die Unterschrift der Officiere hat er zu haben gewünscht. Wenn Sesin gefangen und Wrangel gerade anwesend ist — unglückliche Fügungen, aber dass sie überhaupt möglich waren, ist lediglich Wallensteins Schuld, der seit Jahren mit den Schweden Unterhandlungen gepflogen hat; alle diese Ereignisse sind nur die Wendungen, welche eine höhere Macht, und zwar ganz im Sinne von Wallensteins Plänen, seinen Thaten gegeben hat. Und nichts anderes ist — so barock es klingen mag — die Stellung der Sterne, die zur Beschleunigung seines Entschlusses so entschieden mitwirkt. Ich schliesse mich hier zunächst der landläufigen Auffassung der entscheidenden astrologischen Scene (W. Tod I, 1) an, muss freilich bemerken, dass nach meiner Ansicht dieselbe noch einen besonderen Haken hat, den zu zeigen ich erst weiter unten Gelegenheit haben werde. Sein Leben lang hat er der Sterne Lauf gemessen, wie die Gräfin (W. Tod I, 7) sagt; auch Gordon kennt schon an dem Jugendgefährten einen verschlossenen, geheimnissvollen, abergläubischen Sinn. Aber wir können den Augenblick bezeichnen, von wo ab er die Sterne zum Zwecke schlimmer Pläne zu befragen anfing. Im dritten Akt des letzten Dramas (Sc. 3) thut die Herzogin einen Rückblick auf ihr Zusammenleben mit Friedland.

Der ersten Jahre denk ich noch mit Lust.
Da war er noch der fröhlich strebende,

Sein Ehrgeiz war ein mild erwärmend Feuer,
Noch nicht die Flamme, die verzehrend ras't.
Der Kaiser liebte ihn, vertraute ihm,
Und was er anfing, das musst ihm gerathen.
Doch seit dem Unglückstag zu Regensburg,
Der ihn von seiner Höh' herunterstürzte,
Ist ein unstäter, ungesell'ger Geist
Argwöhnisch, finster, über ihn gekommen.
Ihn floh die Ruhe, und dem alten Glück,
Der eignen Kraft nicht fröhlich mehr vertrauend,
Wandt' er sein Herz den dunkeln Künsten zu,
Die keinen, der sie pflegte, noch beglückt.

Das war die Zeit, wo er anfing, geheimnissvoll finstre Pläne der Rache und des Ehrgeizes zu brüten, und wenn er eine Schuld auf sich lud, sobald er nur diesen Plänen die irdischen Wege zu ebnen begann, so war es dieselbe Schuld, wenn er Jahr aus, Jahr ein in den Sternen las, um seinen finstern Plänen die rechte Stunde zu erlesen; dass er endlich die langersehnte Kunde in den Sternen findet, daran trägt er selbst eine viel schwerere Schuld, als z. B. Macbeth an der ersten Prophezeiung der Hexen, die ihm zu Theil wird, ohne dass er sie je gesucht oder geahnt hätte.

Seine eignen Thaten werden Wallenstein zur Schicksalsfügung, die ihn auf der Bahn seines Planes vorwärts treibt; Wallenstein selbst erkennt das:

Ich müsste
Die That vollbringen, weil ich sie gedacht,
Nicht die Versuchung von mir wies — das Herz
Genährt mit diesem Traum, auf ungewisse
Erfüllung hin die Mittel mir gespart,
Die Wege bloss mir offen hab' gehalten?
— — —
Bahnlos liegt's hinter mir und eine Mauer
Aus meinen eignen Werken baut sich auf,
Die mir die Umkehr thürmend hemmt.

Kein Wort vom Zwange des Schicksals, nur von dem seiner eignen Thaten! Und der Dichter sollte uns zwingen wollen, auf eben diesen Zwang die grössere Hälfte von Wallensteins Schuld zu laden?

Er will es ganz und gar nicht. Beweis dafür ist — und das ist das zweite, was ich zur richtigen Beurtheilung dieser

Schicksalsfügungen hervorhebe — dass Wallensteins Entschluss nicht als unmittelbares Resultat derselben dargestellt wird, dass auch sie ihm nicht die Möglichkeit einer Umkehr abschneiden. Illo und Terzky bringen ihn nun zwar bald dahin, dass er hören will, was der Schwede ihm zu sagen hat, aber nach dem Ende der Audienz werden sie damit empfangen: „Ich will es lieber doch nicht thun.“ Da erscheint die Gräfin mit ihrer Suada und vollendet das Werk: wie Macbeth, weicht er nicht einem unentrinnbaren Zwange des Geschicks, sondern der Gelegenheit, der Ueberredung, der von beiden aufgestachelten eignen Leidenschaft. Und er brauchte nicht zu weichen, wenn er Widerstandskraft besass. Hat man denn nicht Wallensteins Ausruf:

Wenn eine Wahl noch wäre — noch ein milderer
Ausweg sich fände — jetzt noch will ich ihn
Erwählen und das Aeusserste vermeiden,

hat man der Gräfin Erwiderung nicht gelesen?

Verlangst du weiter nichts, ein solcher Weg
Liegt nah' vor dir. Schick diesen Wrangel fort!
Vergiss die alten Hoffnungen — —
Reis' hin nach Wien zum Kaiser stehndes Fusses,
Nimm eine volle Kasse mit, erklär',
Du habst der Diener Treue nur erproben,
Den Schweden bloss zum Besten haben wollen.
— — — — — —
Ich seh, wie Alles kommen wird. Der König
Von Ungarn wird erscheinen, und es wird sich
Von selbst verstehen, dass der Herzog geht,
Nicht der Erklärung wird das erst bedürfen.
Der König wird die Truppen lassen schwören,
Und alles wird in seiner Ordnung bleiben.
An einem Morgen ist der Herzog fort.
Auf seinen Schlössern wird es nun lebendig,
Dort wird er jagen, bau'n, Gestütte halten,
Sich eine Hofstatt gründen, goldne Schlüssel
Austheilen, gastfrey grosse Tafel geben,
Und kurz ein grosser König seyn — im Kleinen!

Dies ironische, für den Ehrgeiz freilich wenig verlockende Bild, das die Gräfin malt, ist es ein Bild der Schande? Oder ist es ein Luftgebilde, nur erfunden von der Versucherin, um ihr Opfer an der empfindlichsten Stelle mit Nadeln zu stechen?

Im Sinne des Dichters ist es vielmehr ein Fingerzeig für den Zuschauer, dass es wirklich noch immer einen Weg gebe, der ohne Schande zurückführe; denn dieser Weg ist derselbe, den Octavio seinem Sohne als die einzige Rettung für Wallenstein bezeichnete (Picc. V, 1):

Noch hat der Fürst sein Schicksal in der Hand —
Er lasse das Verbrechen unvollführt,
So wird man still ihn vom Kommando nehmen,
Er wird dem Sohne seines Kaisers weichen,
Ein ehrenvoll Exil auf seine Schlösser
Wird Wohlthat mehr, als Strafe für ihn seyn.

Ja die Wendung seines Geschicks zu einem glänzenden Privatleben ist dieselbe, die Max für Wallenstein und die Seinen von ganzem Herzen herbeisehnte (Picc. III, 4):

Er hat genug für seinen Ruhm gethan,
Kann jetzt sich selber leben und den Seinen.
Auf seine Güter wird er sich zurückziehn,
— — —
Dem grossen Trieb, dem prächtig schaffenden,
Kann er dann ungebunden frey willfahren,
Da kann er fürstlich jede Kunst beschützen,
Kann bauen, pflanzen, nach den Sternen sehn,
— — —
Den Fluss ableiten und den Felsen sprengen,
Und dem Gewerb die leichte Strasse bahnen.

Durch diese Stellen hat der Dichter, meine ich, den Zuschauer so vorbereitet, dass er den Ausweg, den die Gräfin — freilich in doloser Absicht — vorschlägt, nicht nur als sachlich möglich, sondern auch als moralisch und gemüthlich wünschenswerth erkennen kann, und wenn er nun Wallenstein ausrufen hört:

Zeigt einen Weg mir an aus diesem Drang,
Hülfreiche Mächte! einen solchen zeigt mir,
Den ich vermag zu gehn —

so ist damit die ganze Wucht der Schuld von dem Drang der Umstände auf die Eigenthümlichkeit des Helden gewälzt, die ihm verbietet, den möglichen und rathsamen Weg einzuschlagen, das ist sein Ehrgeiz und die mangelnde Festigkeit der Ver-

suchung gegenüber — also auf seinen Charakter. Und dass, wenn der Zuschauer über jenen Ausweg so urtheilt, wie ich, er im Sinne des Dichters urtheilt, spricht dieser noch einmal durch Maxens Mund aus (W. Tod II, 2):

Und wär' es auch so weit,
Dass ein Verbrechen nur vom Fall dich rettet,
So falle! Falle würdig, wie du standst.
Verliere das Kommando. Geh vom Schauplatz.
Du kannst's mit Glanze, thu's mit Unschuld auch.
— Du hast für andre viel gelebt, leb' endlich
Einmal Dir selber, ich begleite Dich,
Mein Schicksal trenn' ich nimmer von dem Deinen.

Wie aber, wenn der Dichter den Zwang des Geschickes nicht direkt auf die That, sondern auf die Bildung des Charakters hätte wirken lassen, so dass dieser denn doch mit einer inneren Nothwendigkeit die That hätte begehen müssen? Wallensteins eigne Anschauungen scheinen eine solche Annahme zu begünstigen (W. Tod II, 3):

Des Menschen Thaten und Gedanken, wisst,
Sind nicht wie Meeres blind bewegte Wellen.
Die inn're Welt, sein Mikrokosmus, ist
Der tiefe Schacht, aus dem sie ewig quellen.
Sie sind nothwendig, wie des Baumes Frucht,
Sie kann der Zufall gaukelnd nicht verwandeln.
Hab' ich des Menschen Kern erst untersucht,
So weiss ich auch sein Denken und sein Handeln.

Wie, wenn ihm schon in der Wiege gesungen wurde von der Grösse, welche die Sterne ihm prophezeiten, wenn er mit diesen Ideen von seiner hohen Bestimmung aufwuchs, wenn dieselben durch jenen wunderbar glücklichen Sturz aus dem Fenster, wenn sie durch das beispiellose Glück seiner Kriegslaufbahn Nahrung fanden, war da nicht ein unbezähmter Ehrgeiz die natürliche, unvermeidliche, gewissermassen vom Schicksal beabsichtigte Folge? Von diesen drei Punkten dürfte nur der erste — eine Einwirkung des Sternenglaubens auf seine früheste Erziehung, auf das Kindesgemüth, — als ein solcher bezeichnet werden, dessen Einflüssen der Charakter widerstandslos preisgegeben gewesen wäre; aber gerade dieser

Punkt wird nirgends vom Dichter auch nur erwähnt, ich darf also meo jure behaupten, dass er diesen Factor auch nicht mit in Rechnung gebracht wissen will.

Es bleibt demnach bei dem gefundenen Resultat; alle jene ausserhalb des Dramas liegenden und von da hereingreifenden Schickungen stellen kein antikes, vorherbestimmtes und unausweichliches Schicksal dar, noch sollen sie es darstellen; und wenn Gervinus klagt, Schiller habe die Nothwendigkeit des Geschicks von der Natur des Menschen geschieden, ganz ungleich Göthe, der Beides für einerlei erklärte — so muss ich im Gegentheil sagen, dass die betreffende Aeusserung Göthes, die er that, als Schiller schon lange am Wallenstein arbeitete und schon oft mündlich und schriftlich mit ihm drüber conferirt hatte, und welche lautet (Brfw. Nr. 305): „Im Trauerspiel kann und soll das Schicksal, oder welches einerlei ist, die entschiedene Natur des Menschen, die ihn blind da oder dorthin führt, walten und herrschen; sie muss ihn niemals zu seinem Zweck, sondern immer von seinem Zweck abführen, der Held darf seines Verstandes nicht mächtig seyn, der Verstand darf gar nicht in die Tragödie entriren, als bei Nebenpersonen zur Desavantage des Helden“: ich muss gestehen, diese Worte passen so durchaus auf den Wallenstein und das darin waltende Geschick, dass ich glaube, Göthe hatte, als er sie dem Freunde schrieb, gerade dessen Tragödie, soweit er deren Plan kannte, im Sinne. Das einzige, was in Wallensteins Geschick an antikes Schicksal erinnern könnte, die Verblendung durch die eigne Natur, sie ist es, die Göthe als allgemeines Erforderniss auch für das moderne Drama aufstellt.

Aber der andere Vorwurf von Gervinus, dass die Katastrophe nicht die Folge der dramatischen Handlung, sondern einer ausserhalb stehenden Schicksalsmaschinerie sei, bleibt er zu Recht bestehen?

Wenn Schiller am 2. Oct. 1797 (an Göthe Nr. 370) sich rühmt, der Stoff sei in eine reine tragische Fabel verwandelt, die Umstände thäten eigentlich alles zur Krisis, sollte Schiller unter diesen Umständen jene Summe von aussen kommender

Fügungen verstanden, in jenen Ereignissen, welche gar nicht durch den Lauf der dramatischen Handlung hervorgerufen sind, den Beweis für die tragische Qualität seiner Fabel gefunden haben? er, der doch an Körner (3, 395) geäussert hatte, nur durch eine kunstreiche Führung der Handlung könne er den Stoff zu einer schönen Tragödie machen; er, der von des Aristoteles Ansicht, dass auf der Verknüpfung der Begebenheiten das Hauptgewicht der Tragödie liege, gesagt hatte (an Göthe Nr. 311), das heisse recht den Nagel auf den Kopf getroffen, und sich (an Körner 4, 32) sogar gerühmt hatte, er fühle, dass er mit seinem Wallenstein in allen wesentlichen Forderungen dem Aristoteles Genüge geleistet habe? Kann er die Erfindung von Ereignissen, die ausser der dramatischen Entwicklung vorfallen, wenn lediglich oder hauptsächlich aus ihnen die Katastrophe hergeleitet wird, eine kunstreiche Führung der (dramatischen) Handlung, eine Verknüpfung der Begebenheiten (des Dramas nämlich) nennen?

Schiller — und damit gehe ich zum Angelpunkt meiner Auseinandersetzung über — will Wallensteins Schuld durch die Theilnahme des Schicksals daran mildern, darf aber doch, wenn er den Anschauungen der modernen Welt nicht ins Gesicht schlagen will, Wallensteins Willensfreiheit und eigne Wahl des Entschlusses durch das Schicksal nicht aufheben; ein arges Dilemma, da ein Motiv zu finden, das beiden Forderungen genügt. Schiller hat eins gefunden, man kann auch sagen, er hat ein altes noch einmal gebraucht. Wie einst dem Don Carlos, der in einer verderblichen Leidenschaft zu versinken droht, den Marquis Posa, so gilt es hier, dem zum Verbrechen hinneigenden Wallenstein eine Kraft gegenüberzustellen, ausgestattet mit der sittlichen Ueberzeugungsgewalt einer edlen Natur, mit dem sittlichen Interesse wahrer Freundschaft, der unzweifelhaft im Stande wäre, den Helden vom Verbrechen zurückzuhalten; aber diese Kraft — es ist Max — ist in der grossen Angelegenheit des Helden (hierin entgegengesetzt seinem Vorbilde, dem Marquis) unthätig, weil er von derselben keine Ahnung hat. Im entscheidenden Moment erfährt er die furchtbare Gefahr, stürmt hin, um zu retten, und — kommt zu spät. Das sind die Umstände, die, wie Schiller (an Göthe

Nr. 370) sagt, doch eigentlich alles zur Krisis thun; denn wäre Max zu rechter Zeit zu Gehör gekommen, es ist sicher, dass es ihm gelungen wäre, Wallenstein vor der That zu bewahren; und doch sind es Umstände, die auf den Entschluss positiv in keiner Weise einwirken, die Wallensteins eigne Wahl des Entschlusses in nichts beschränken. Dies ist die Tragik der Fabel, dies das Ziel, zu dem die Handlung durch kunstreiche Führung gebracht werden soll, dies der Gesichtspunkt, von dem allein eine Analyse des ganzen vorangegangenen Dramas erfolgreich unternommen werden kann.

Wallenstein ist nach dieser Idee weniger selbsthandelnd, als ein Gegenstand, um den Gut und Böse sich streiten. Also — folgert der Dichter — muss sein Charakter neben dem Ehrgeize, der allein seine Pläne erklärlich macht, einen hohen Grad von Unentschiedenheit besitzen, auf dass jene streitenden Mächte Gelegenheit haben, mit ihm ihr Spiel zu treiben. Diese Unentschiedenheit aber, die in starkem Widerspruch zu der hohen Stellung steht, die er sich errungen, darf nicht unmotivirt bleiben; ein Motiv mag die natürliche Scheu vor dem Verbrechen sein, als anderes bietet sich wie gerufen sein Sternenglaube an, der zu der That noch immer nicht die rechte Stunde gefunden hat.

Wenn der Vertreter des Guten in der Entscheidungsstunde zu spät kommen soll, so muss eine starke Partei des Bösen erstens existiren — das Ehepaar Terzky und Illo — zweitens die Vorhand bei dem Helden haben; aber die Vorhand doch nur der Zeit, nicht der Gunst nach, in der sie bei ihm steht, damit nirgends der Eindruck verwischt werde, dass jener gute Freund, spräche er nur zu rechter Zeit sein offnes und edles Wort, sicher und leicht die Garne der Bösen zerreissen würde.

Und endlich dieser edle Freund, dessen — ebenfalls tragisches — Geschick es ist, zu spät zu kommen, darf schon deshalb kein grosser weitsehender Mann von politischen Idealen sein[9]), wie Posa; der würde auch, wie Posa es thut, den Helden ästhetisch erdrücken; es muss ein Mensch sein, dessen Schwerpunkt in der edlen Offenheit des Charakters, in der rein menschlichen Liebenswürdigkeit, in der begeisterten

Freundschaft für den Helden liegt; es wird passend ein bedeutend jüngerer Mann sein, als der Held, dessen Gefühle halb Sohnesliebe, halb Freundschaft sind. Soll sein Zuspätkommen aber keinen Schatten auf seinen Charakter werfen, den so hell in Farben als möglich zu halten der Zweck des Ganzen erfordert, so sind starke Motive erforderlich. Er ahnt nichts von der sittlichen Gefahr, vor der sein Freund steht, denn er ist längere Zeit aus seiner Nähe entfernt gewesen; auch als er heimkehrt, merkt er nicht, was doch alle wissen, wovon fast die Vögel auf den Dächern schwatzen; der Grund ist einfach und menschlich: er ist verliebt, und die Partei des Bösen bestärkt ihn in der Verliebtheit, weil sie ihn dadurch in der Ahnungslosigkeit bestärkt. Und damit ja auf ihm keine Schuld haften bleibe, wird sie auf einen andern gewälzt. Sein Vater weiss, was der Held beabsichtigt, und ist das Werkzeug der Rache, dessen der Dichter sich zur Herbeiführung der Strafe nach der Schuld bedient. Er wäre der Nächste, der seinem Sohne Mittheilung machen müsste; dann würde dieser sofort durch sein offenes Wort den Helden vor der Schuld bewahren. Der Vater thut es nicht; erst spät entdeckt er ihm was vorgeht, da ist es zu spät für den Helden, zu spät für den Sohn.

So entspriessen alle die verschiedenen Elemente, aus denen die Handlung der Piccolomini und der ersten Akte von Wallensteins Tod gebaut ist, dem einen dramatischen Zwecke, den der Dichter erreichen wollte, das Verhängniss zu legen in die Verspätung des Kämpfers für das Gute. Gehen wir nun den ganzen Bau durch, um zu sehen, ob wirklich jene Elemente diesem Zwecke dienstbar gemacht sind. In den Piccolomini ist Max der Held[10]), das Thema: seine Erkenntniss der Pläne Wallensteins und der Gegenpläne Octavios. Der erste Akt giebt in dem Gespräch der Generale und dem zwischen Octavio und Questenberg das Grundthema der ganzen Dichtung: Wallensteins verrätherische Pläne an, und dies Thema verschwindet fortan nicht wieder aus der Partitur; es liegt in der Luft und schwirrt und grollt in allen Akten, ja in allen Scenen lauter oder leiser mit. Alle wissen oder ahnen, was bevorsteht, Max allein, der eben von der Reise

zurückkehrt, ist ohne Ahnung, wie ohne Neigung, irgend eine Verdächtigung Wallensteins mit anzuhören. Kurz vor seinem Auftreten stellt der erste Akt das specielle Thema der Piccolomini auf, indem Questenberg fragt:

Sie ziehen Ihren Sohn doch in's Geheimniss?

Octavio.

Nein!

Questenberg.

Wie? auch warnen wollen Sie ihn nicht,
In welcher schlimmen Hand er sich befinde?

Octavio.

Ich muss ihn seiner Unschuld anvertrauen.
Verstellung ist der off'nen Seele fremd,
Unwissenheit allein kann ihm die Geistesfreyheit
Bewahren, die den Herzog sicher macht.

Bei diesem verhängnissvollen Nein bleibt es zunächst, zum Unglück für Wallenstein und zum Unglück für Alle. Denn Maxens Offenheit allein, welche Octavio fürchtet und die der Dichter in der folgenden Scene in dem Betragen des Jünglings gegen den kaiserlichen Abgesandten mit breitem Pinsel malt, ja die er fast bis an die äusserste Grenze gesellschaftlicher Wohlgezogenheit heranführt, diese Offenheit allein könnte retten.

Der zweite Akt zeigt Wallenstein in seiner schwankenden Gemüthsverfassung. Ein ehrgeiziger und hochstrebender Charakter trägt sich seit lange mit einem verbrecherischen Plane, der entworfen ist, um seiner Herrsch- und Rachsucht zu dienen. Aber der feste, thatendurstige Mann wird zum schwankenden, unschlüssigen, äusseren Einflüssen hingegebenen Kinde, als nun der Plan in das Stadium der That treten soll. Die Unentschiedenheit — das sei hier eingeschaltet — ist nicht eine dauernde, noch weniger eine ihm als Prinzip bewusste[11]) Eigenschaft seines Charakters; vergleicht ihn doch einmal die Herzogin mit einem feurigen Rade (W. Tod III, 3),

Das rastlos eilend, ewig, heftig treibt
Und stets an eines Abgrunds jähem Rand
Sturz drohend, schwindelnd, sie dahinriss;

und Illo weiss gewiss (Picc. III, 1):

Die Wahl ist's, was ihm schwer wird; drängt die Noth,
Dann kommt ihm seine Stärke, seine Klarheit.

Sein Schwanken ist die natürliche Folge des Kampfes, den Rechtlichkeit und Untreue in ihm kämpfen, daneben, wie unser Akt zeigt, seines Harrens auf die Sterne. So ist denn durch solche Reden, wie:

O sie zwingen mich, sie stossen
Gewaltsam wider meinen Willen mich hinein!
— —
Drum keine Zeit verloren!
— —
Nachgeben werd' ich nicht. Ich nicht!
Absetzen sollen sie mich auch nicht,

und dann wieder durch Aeusserungen, mit denen er die zudringliche Partei des Bösen sich abwehrt:

Woher weisst du, dass ich ihn nicht wirklich
Zum Besten habe? dass ich nicht euch alle
Zum Besten habe?
— — —
Es macht mir Freude, meine Macht zu kennen;
Ob ich sie wirklich brauchen werde, davon, denk' ich,
Weisst du nicht mehr zu sagen als ein andrer.
— — —
Ich kann jetzt noch nicht sagen, was ich thun will,
— — —
Die Zeit ist noch nicht da!
— — —

oder wenn er auf Illos Frage:

Willst du, ferner zögernd,
Das Aeusserste erwarten?

die Antwort giebt:

Das geziemt sich,
Eh' man das Aeusserste beschliesst,

so ist mit diesen Widersprüchen bei seinem ersten Auftreten ein Mensch gemalt, der, vor einer schändlichen That stehend und zaudernd, fremdes Rathes und fremder Hülfe bedarf. Die ihm aber rathen, rathen schlecht, und die besser rathen könnten, von denen wandelt der eine den starren Weg der Pflicht — das ist Octavio, der andere den Weg der Liebe — das ist Max. Beide sind so zu sagen anderweitig beschäftigt, und bei beiden ist diese Beschäftigung entsprungen Wallensteins bösen Plänen. Auch bei Max; ihn sandte Wallenstein, um seine Damen aus Kärnthen zu holen, damit nichts Theures in Kaisers Händen bleibe und dadurch die seinen binde. So knüpft der Dichter doch auch bei dieser ganzen dramatischen Entwicklung am äussersten Ende Schuld und Schicksal zusammen.

Max also, dessen Verhältniss zu Wallenstein wieder vor allem als ein offenes und intimes bei ihrem ersten Zusammentreffen im zweiten Akte charakterisirt wird, geht den Weg der Liebe. Er sieht und hört nichts, sein Vater hat ihm alles verschwiegen, er hat nur Augen und Sinn für Sie; so geht er blind neben dem Furchtbaren her, was er allein nicht merkt (Picc. III, 3):

Es geht hier etwas vor um mich, ich seh's
An ungewöhnlich treibender Bewegung.
Wenn's fertig ist, kommt's wohl auch bis zu mir.
— — —
Die Kameraden sind mir unerträglich,
Der Dienst, die Waffen sind mir eitler Tand.
— — — — — — — —
Mich ängstigte des Lagers
Gewühl, die Fluth zudringlicher Bekannten,
Der fade Scherz, das nichtige Gespräch,
Es wurde mir zu eng, ich musste fort,
Stillschweigen suchen diesem vollen Herzen,
Und eine reine Stelle für mein Glück.
Kein Lächeln Gräfin! In der Kirche war ich.

Wenn die Gräfin lächelt, so lächelt sie sicherlich vor Vergnügen, ihn verliebt comme il faut und in Folge dessen in der nahenden Entscheidungsstunde unschädlich zu sehen. Sie ist ganz mit ihm zufrieden und giebt ihm den Rath:

Geniessen Sie Ihr Glück. Vergessen Sie
Die Welt um sich herum. Es soll die Freundschaft
Indessen wachsam für Sie sorgen, handeln.
Nur sey'n Sie dann auch lenksam, wenn man Ihnen
Den Weg zu Ihrem Glücke zeigen wird.

Die Liebesscenen des dritten Aktes zeigen ihn am weitesten von der Ahnung der Sachlage und von der ihm zugedachten Aufgabe, Wallenstein zu retten, entfernt. „Die Einrichtung des Ganzen erfordert es", schreibt der Dichter (an Göthe Nr. 393), „dass sich die Liebe nicht sowohl durch Handlung, als vielmehr durch ihr ruhiges Bestehen auf sich und ihre Freiheit von allen Zwecken der übrigen Handlung, welche ein unruhiges planvolles Streben nach einem Zwecke ist, entgegensetzt und dadurch einen gewissen menschlichen Kreis vollendet."[12]) Diese Worte, glaube ich, erhalten jetzt zum ersten Male Leben und Bedeutung. Die Liebe hat in der Oekonomie des Dramas (Einrichtung des Ganzen) den Zweck, Maxens Sinn und Aufmerksamkeit von dem unruhigen, planvollen Streben seiner Umgebung zu isoliren, damit er erst spät — zu spät die Gefahr merke, vor der Wallenstein steht.

Der 4. Akt bringt den Umschlag zur Besserung, d. h. die Veranlassung für Octavio, seinen Sohn mit der schrecklichen Wahrheit bekannt zu machen. Nur diesen Zweck kann der ganze Akt für den Dichter haben; denn lediglich, um erschlichene Unterschriften für Wallenstein zu gewinnen, die später doch weder von den Generalen für bindend erachtet, noch auch von Wallenstein (W. Tod I, 3) sonderlich beachtet werden, brauchte der ganze Akt nicht in Bewegung gesetzt zu werden. Max — das ist die Hauptsache — vom Zusammensein mit Thekla zerstreut, aufgeregt und, wie immer, nur halb anwesend, will seine Unterschrift heute nicht hergeben, und Illo verräth in trunkener Wuth das ganze Geheimniss. Doch auch das prallt an dem immer noch ahnungslosen Max ohne Eindruck ab; Octavio hat indessen seine Weigerung, zu unterschreiben, anders verstanden; jetzt glaubt er in Max den Boden für seine Mittheilungen bereitet, dieselben erfolgen im 5. Akt.

Zweierlei erfährt Max: Wallensteins Plan und Octavios

Gegenplan, der mit dem Momente, da der Plan zur That wird, ebenfalls zur Wirksamkeit erwacht. Max ist immer noch ungläubig, aber durch die eintreffende Kunde von Sesins Gefangennahme wird er wider Willen zum Glauben gezwungen. Jetzt plötzlich steht vor ihm die sittliche Gefahr, in der sein Freund schwebt, in furchtbarer Grösse:

Ihr könntet ihn,
Weil Ihr ihn schuldig wollt, noch schuldig machen!

So eilt er zu Wallenstein; im Momente der Gefahr ist dem Helden ein Retter gefunden.

Und das wäre, wie uns Kritiker über Kritiker versichern, kein Drama, das wäre eine dramatische Ungeheuerlichkeit der ärgsten Art? Es ist ja ganz unläugbar und steht durch den Schiller'schen Briefwechsel dokumentarisch fest, dass der Dichter erst nach vielen Conferenzen mit Göthe und langem Schwanken an die Theilung des übergrossen Stoffes in zwei Dramen ging; aber hat er aus der Noth eine Tugend gemacht, so hat er eine draus gemacht, die sich sehen lassen kann. Jene beiden Themata: Wallensteins Verrath und Maxens Erkenntniss wandeln neben einander her, im 3. Akte der Standpunkt der weitesten Trennung, im 4. Akte Annäherung, bis im 5. mit Hörnern und Posaunen im gefährlichsten Augenblick Max das Grundthema in die Ohren geblasen wird, und er davon stürmt, dem Freunde zu Hülfe. Das Drama schliesst wie ein Schauspiel, mit der guten Aussicht, dass die aufgeweckte Stimme der Wahrheit alle heimlichen Pläne, die das Licht scheuen, Wallensteins, wie Octavios, mit einem Worte vernichten werde. Was Schiller über die Theilung seines Stoffes an Körner (4, 89) meldet, erweist sich als völlig zutreffend: „Jetzt sind es mit dem Prolog [so nannte er das Lager] drei bedeutende Stücke, davon jedes gewissermassen ein Ganzes, das letzte aber die eigentliche Tragödie ist[13]). — — Das zweite Stück führt den Namen von den Piccolomini, deren Verhältniss für und gegen Wallenstein es behandelt [ich denke, auch diese Worte erhalten durch meine Auffassung neues Licht]. Wallenstein erscheint in diesem Stücke nur einmal, im 2. Akte, da die Piccolomini

alle vier übrigen [also auch den 4.] als Hauptfiguren besetzen. Das Stück enthält die Exposition der Handlung in ihrer ganzen Breite [d. h. die Lage Wallensteins, ihm gegenüber die Octavios und zwischen beiden Max] und endigt gerade da, wo der Knoten geknüpft ist. Das dritte Stück heisst Wallenstein und ist eine eigentliche vollständige Tragödie: die Piccolomini können nur ein Schauspiel, der Prolog ein Lustspiel heissen." Sollte jener am Ende der Piccolomini geknüpfte Knoten bloss in der von aussen gemeldeten Gefangennahme Sesins bestehen? Nein, darin, dass gleichzeitig mit der durch dies Ereigniss herbeigeführten Entscheidungsnoth, deren Herannahen der Zuschauer fühlt, er jetzt gegenüber den Mächten der Verführung, die Wallensteins Herz umgarnt haben, auf einen überzeugungsmächtigen und einflussreichen Ritter als Retter und Kämpfer für Wallensteins Unschuld und Treue hoffen darf.

Und nun beginnt das Trauerspiel, beginnt mit einer Ouvertüre, executirt vom Chor der Gestirne. Um den grossartigen Gedanken dieser Sternscene zu fassen, ist es nöthig, etwas weiter zurückzuschauen. Die Astrologie war dem Dichter von Anfang an ein willkommenes Motiv gewesen, um die auffallend unentschlossene Stimmung des Helden, deren der Dichter für seine Zwecke bedurfte, zu erklären. Dabei war es unwesentlich, ob die astrologische Kunst wirkliche Kunst oder Aberglaube sei, wenn nur der Held dran glaubte. Und so behandelte denn der Dichter dieselbe als Aberglauben. Keiner in Wallensteins Umgebung, ausser Seni, theilt denselben; Illo, der Wallenstein das Wort entgegenhält (Picc. II, 6):

In Deiner Brust sind Deines Schicksals Sterne,

verkündigt, ohne Prophet zu sein, mit völliger Sicherheit (Picc. III, 1):

steht's
Nur erst hier unten glücklich, gebet Acht,
So werden auch die rechten Sterne scheinen!

und er behält Recht. Seni — worauf ich schon aufmerksam gemacht habe — findet selbst unter den Bedienten nur Eine mitleidige Seele, die erklärt (Picc. II, 1):

Ich hör' ihm gerne zu,
Denn mancherlei doch denkt sich bei den Worten,

und endlich, ganz offenbar ist Wallenstein getäuscht worden durch Octavios Horoscop. Handelnd war die Astrologie in das Drama noch nicht eingeführt, nur hatte der Dichter sich ausgedacht, durch ein Sternenorakel, und zwar ein betrügliches, den Helden zur That zu spornen. Es war Anfang December 1798, als auf Göthes Veranlassung, der das Stück für den 30. Januar zur Geburtstagsfeier der Herzogin Louise haben wollte, die älteste Eintheilung der Piccolomini, wie sie später in den Druckausgaben wieder hergestellt worden ist, umgeworfen, und das Stück bis über den heutigen 2. Akt von Wallensteins Tod ausgedehnt wurde[14]). Dadurch sah sich der Dichter gezwungen, über die astrologische Scene des heutigen 1. Akts von Wallensteins Tod schnell sich zur Ausführung zu entscheiden. Göthe musste über das orakelhafte Motiv, das in der Scene gebraucht werden sollte, rathen[15]) und rieth so, dass Schiller antwortete (Nr. 553): „Es ist doch eine rechte Gottesgabe um einen weisen und sorgfältigen Freund. — Ich weiss nicht, welcher böse Genius über mir gewaltet, dass ich das astrologische Motiv im Wallenstein nie recht ernsthaft anfassen wollte, da doch eigentlich meine Natur die Sachen lieber von der ernsthaften als leichten Seite nimmt. — Ich sehe jetzt vollkommen ein, dass ich noch etwas Bedeutendes für diese Materie thun muss." Bis Weihnachten hin überlegte er, unter mancherlei äusseren Störungen, die Sache. Am Weihnachts heiligen Abend 98 sandte er das Manuscript der Piccolomini (also das heute so genannte Stück und Akt I und II von Wallensteins Tod) an Iffland nach Berlin, der schon lange darum gebohrt hatte, und schrieb dazu unter anderm (Teichmanns Liter. Nachl. Stuttg. 1863 S. 201 ff.): „Noch muss ich bemerken, dass in diesem Manuscript Eine Scene ganz und eine Stelle, die sich auf jene bezieht, noch in einer andern fehlt. Es ist die 1. Scene des 4. Akts [heute I, 1 von Wallensteins Tod], worin eine astrologische Operation vorgeht. — Sie haben bloss die Güte, zu verordnen, dass in der Rolle Wallensteins und Senis beim Anfang des 4. Akts ein paar Blätter, und in der Rolle der

Gräfin und der Thekla in dem vierten Abschnitt des zweiten Akts [heute Picc. III, 4, der Liebesscene] ein paar Seiten leer gelassen werden. — Was den Seni betrifft, so wird es nicht zu wagen seyn, ihn in gar zu karrikaturistische Hände zu geben, weil er im dritten Stück bei einem sehr pathetischen Anlass erscheint, und die Rührung von Wallensteins letzter Scene leicht verderben könnte.“ Man sieht, dem Dichter that die etwas karrikaturistische Zeichnung, die er dem Seni und der Astrologie gegeben hatte, bereits leid; er fühlte einen Widerspruch zwischen der Art, wie er beide bisher behandelt hatte, und dem Bedeutenden, was er nun noch für sie zu thun gedachte. Was that er nämlich? Er liess zwei Mal die Sterne in die Handlung hineinsprechen, das zweite Mal mit einer offenbar richtigen Warnung vor dem falschen Freund, die Wallenstein jedoch nicht versteht, das erste Mal in der jetzigen ersten Scene von Wallensteins Tod mit einer Constellation, die weder Wallenstein richtig versteht, noch überhaupt bisher irgend Jemand verstanden hat. Nicht bloss diese astrologische Scene will Schiller an Iffland nachliefern, sondern auch in einer andern eine Stelle, die sich auf jene astrologische Scene bezieht. Gemeint ist die Erzählung Theklas, in der Liebesscene des dritten Akts der Piccolomini, von ihrem Besuch des astrologischen Thurmes unter Senis Leitung. Was hat dieser scheinbar ganz willkürliche und zusammenhangslose Besuch mit jener Scene zwischen Wallenstein und Seni zu thun? Ich will es sagen. Der Dichter will dem Leser durch Theklas Mund, aber auf Senis Autorität gegründet, eine Grammatik der Astrologie geben, aus welcher derselbe später den astrologischen Vorgang selbständig deuten könne. Thekla erzählt von den symbolischen Gestalten der Planeten und Senis Deutung derselben.

Der äusserste, ein grämlich finstrer Greis,
Mit dem trübgelben Stern, sey der Saturnus,
Der mit dem rothen Schein, grad von ihm über,
In kriegerischer Rüstung, sey der Mars,
Und beyde bringen wenig Glück dem Menschen.
Doch eine schöne Frau stand ihm zur Seite,
Sanft schimmerte der Stern auf ihrem Haupt,
Das sey die Venus, das Gestirn der Freude.

— — —

Ein heitrer Mann, mit einer Königsstirn,
Das sey der Jupiter, des Vaters Stern[16]).

Max schwärmt dann in seliger Verliebtheit dazu:

Und jedes Grosse bringt uns Jupiter
Noch diesen Tag, und Venus jedes Schöne.

Nun erinnere man sich der Worte, mit denen Wallenstein Max von der Reise willkommen heisst (Picc. II, 4):

Stets warst Du mir
Der Bringer irgend einer schönen Freude,
Und wie das glückliche Gestirn des Morgens
Führst Du die Lebenssonne mir herauf,

nun erinnere man sich weiter an Maxens sehnlichen Wunsch, den Krieg und Wallensteins Kriegslaufbahn bald beendet zu sehn, man erinnere sich an die Stimmung, in welche der Zuschauer durch den letzten Aktschluss der Piccolomini versetzt wurde: Die Stimme der Wahrheit wird bald vor Wallenstein erschallen, um alle Pläne, die im Geheimen geschmiedet werden, hüben wie drüben, zu zertrümmern: und nun höre man, was die Sterne sagen. Die Venus,

eben geht sie auf,
Wie eine Sonne glänzt sie in dem Osten.
Glückseliger Aspect! So stellt sich endlich
Die grosse Drey verhängnissvoll zusammen,
Und beide Segenssterne, Jupiter
Und Venus, nehmen den verderblichen,
Den tück'schen Mars in ihre Mitte
Und bringen ihn am Himmel mir gefangen[17]).
Und beyde grosse Lumina von keinem
Malefico beleidigt!
Saturnus Reich ist aus, der die geheime
Geburt der Dinge in dem Erdenschooss
Und in den Tiefen des Gemüths beherrscht
Und über allem, was das Licht scheut, waltet.

Die Venus, der Stern der Liebe, der Freude, der Schönheit, das glückliche Gestirn des Morgens, es ist Max! Er kommt, mit Jupiter den tück'schen Kriegesgott zu bändigen, der dem Freunde Verderben und ihm selbst unerfülltes Liebesglück bedeutet, er stürzt das Reich des Saturn, der finstere

Pläne braute, durch sein helles Licht der Wahrheit. Der Reflex der irdischen Lage ist der Inhalt des Sternenorakels, das auch hier nicht prophezeiend, sondern nur rathend wirkt. Mit dieser Zusammenfassung der voraufgegangenen dramatischen Entwicklung eröffnet der Sternenchor die Tragödie.

Aber in seine hehre Melodie fallen schrill die Misstöne menschlichen Unverstandes und menschlicher Leidenschaft. „Im Trauerspiel, will Göthe, kann und soll das Schicksal, oder welches einerlei ist, die entschiedene Natur des Menschen, die ihn blind da oder dorthin führt, walten und herrschen.“ Wallenstein liest aus den Sternen das heraus, was seine entschieden ehrgeizige Natur wünscht, Ausführung des lange gehegten Plans. Die Machtlosigkeit des Saturnus deutet er so:

Jupiter, der glänzende, regiert
Und zieht das dunkel zubereitete Werk
Gewaltig in das Reich des Lichts. Jetzt muss
Gehandelt werden, schleunig, eh' die Glücks-
Gestalt mir wieder wegflieht über'm Haupt.

Die Auslegung des Sternenorakels ist lediglich Wallensteins Werk; Seni würde zu dem Schritte niemals rathen, denn er ist (vgl. W. Tod V, 5) ein Gegner des schwedischen Bündnisses. Könnte er das sein, wenn seine Sterne für dasselbe sprächen?

Zu der vermeintlichen Gunst der Sterne kommt nun die Meldung: Sesin in den Händen der Kaiserlichen. Illo und Terzky drängen, aber schon ist der Muth zur That wieder dahin. Wrangel ist im Lager, er wird vorgelassen, aber das Resultat der Unterredung ist:

Ich will den Vorschlag in Erwägung ziehn.

Der starre Schwede scheidet mit der Erklärung:

In keine gar zu lange, muss ich bitten.
In's zweite Jahr schon schleicht die Unterhandlung;
Erfolgt auch diessmal nichts, so will der Kanzler
Auf immer sie für abgebrochen halten.

So ist die Krisis, der Punkt der Entscheidung, in eine Situation zugespitzt, in welcher der Held, durch eine Reihe einstürmender Ereignisse gedrängt, binnen wenigen Minuten

sich entscheiden muss, seinen Plan, zu dem er Jahre lang den Muth oder Frevelmuth vergebens gesucht hat, auszuführen oder auf ewig zu begraben. Möglich ist ihm beides, auch letzteres ohne Schande, doch mit der Aufgabe des Commandos nothwendig verbunden. In dieser drangvollen Hitze kämpfen Ehrgeiz und Treue in ihm: schon neigt er der letzteren zu:

Die Treue, sag' ich Euch,
Ist jedem Menschen, wie der nächste Blutsfreund,

schon ist Illo fertig,

Spricht man von Treue ihm und von Gewissen.

Jetzt, Max, erscheine! Diese Gesinnung des Helden nähre mit der Deinigen, und Du hast gesiegt! Da erscheint, ungerufen und unmotivirt, wie der Böse, die Gräfin Terzky. Sie beginnt ihr Ueberredungswerk, da — es ist die höchste Zeit[18]) — meldet der Kammerdiener:

Der Oberst Piccolomini.

Gräfin (schnell).

Soll warten.

Wallenstein.

Ich kann ihn jetzt nicht sehn. Ein andermal.

Kammerdiener.

Nur um zwey Augenblicke bittet er,
Er hab' ein dringendes Geschäft —

Wallenstein.

Wer weiss, was er uns bringt. Ich will doch hören.

Gräfin (lacht).

Wohl mag's ihm dringend seyn. Du kannst's erwarten.

Wallenstein.

Was ist's?

Gräfin.

Du sollst es nachher wissen.
Jetzt denke dran, den Wrangel abzufert'gen.

(Kammerdiener geht.)

Das ist die Katastrophe; nun ist Wallenstein verloren. „Wohl mag's ihm dringend seyn, Du kannst's erwarten.“ Welche Verkettung der Umstände! Dieselbe Liebe, die Schuld war an seiner langen Blindheit, sie ist jetzt die Ursache, dass ihm Thür und Ohr des Freundes im kritischen Moment verschlossen bleiben. Nun wird Maxens schöner Plan eines glücklichen Privatlebens von der Gräfin mit Füssen getreten, nun werden alle Stachel angesetzt, um Wallenstein zur That zu bringen, und es gelingt. Als Max endlich im zweiten Akte vorgelassen wird, da muss er hören: „Es ist zu spät.“ Zwar bringt er — soviel vermag er — noch einmal Wallenstein in's Schwanken; aber dieser muss auf die Frage: Wo ist der Wrangel? vernehmen:

Fort ist er.
Es war, als hab die Erd' ihn eingeschluckt.
— — —
Ich glaub', es ist der Schwarze selbst gewesen,
Ein Mensch kann nicht auf einmal so verschwinden.

Es bleibt also bei diesem Resultat der ganzen bisherigen Entwickelung des Dramas: Es ist zu spät, und Max bleibt nur der bittere Vorwurf gegen seines Vaters Heimlichkeit (II, 7):

O wärst Du wahr gewesen und gerade[19]),
Nie kam es dahin, alles stünde anders!
Er hätte nicht das Schreckliche gethan.
Die Guten hätten Kraft bey ihm behalten,
Nicht in der Schlechten Garn wär er gefallen.
— — —
Wahrhaftigkeit, die reine, hätt' uns alle,
Die Welterhaltende, gerettet. Vater,
Ich kann dich nicht entschuldigen, ich kann's nicht.
Der Herzog hat mich hintergangen, schrecklich,
Du aber hast viel besser nicht gehandelt.

Noch zweimal im späteren Stück weist der Dichter mit doppelsinnigen Worten in Wallensteins Mund auf diese Motivirung der Schuld seines Helden zurück. Als Buttler durch die Meldung des mit den kaiserlichen Adlern getriebenen Unfugs die Pappenheimer Kürassiere veranlasst, Kehrt zu machen, ruft Wallenstein aus (III, 16):

O grausam spielt das Glück
Mit mir! Der Freunde Eifer ist's, der mich
Zu Grunde richtet, nicht der Hass der Feinde;

und auf Senis Bericht von dem grausenhaften Planetenstande im letzten Akt, der vor falschen Freunden warnt, erwidert Wallenstein (V, 5):

Von falschen Freunden stammt mein ganzes Unglück,
Die Weisung hätte früher kommen sollen,
Jetzt brauch' ich keine Sterne mehr dazu.

An beiden Stellen scheint Wallenstein neben Buttler und neben Octavio an das Intriguanten-Kleeblatt in seiner Umgebung zu denken.

So hat Schiller durch die kunstreiche Führung der Handlung, wenn man will, durch einen geschickten Handwerksgriff, für den er damals seine ganze ästhetisch-philosophische Speculation hinzugeben geneigt war, den Helden einem aus der Handlung sich ergebenden Verhängniss verfallen lassen, das seinen ersten Ursprung, wie jene ausserhalb der dramatischen Kette liegenden Vorfälle, aus des Helden bösen Plänen nahm, einem Verhängniss, ohne das er das Verbrechen sicherlich nicht begangen hätte, welches ihn aber doch nirgends positiv zwingend umstrickt, so dass er der Schuld nicht aus eigner Kraft entgehen könnte, wenn er diese Kraft nur hätte. Bis zum letzten Moment seiner Entschliessung gilt das Wort Octavios:

Er lasse das Verbrechen unvollführt,
So wird man still ihn vom Kommando nehmen u. s. w.

Schiller ist trotz des stark betheiligten Schicksals dem Grundsatz nicht untreu geworden, den er 1792 in dem Aufsatz über tragische Kunst aussprach, dass „eine blinde Unterwürfigkeit unter das Schicksal immer demüthigend und kränkend für freie, sich selbst bestimmende Wesen sei[20])." Er hat vollständig Recht, wenn er gegen Körner (4, 68), wie gegen Süvern betont, eine griechische Tragödie sei sein Werk nicht und solle es nicht sein.

Jene Entscheidungsscene ist der Abschluss der ganzen bisherigen Entwickelung des Dramas. Alle Fäden, Wallensteins

Schwanken zwischen Thun und Nichtthun, der Drang der von aussen kommenden Ereignisse, das Treiben der Terzky'schen Partei, die liebesselige Ahnungslosigkeit und das späte Erwachen des guten Genius, sie alle drängen auf diese Scene hin und kommen hier, in dem prägnanten Moment der Handlung, wie Schiller ihn nennt (an Göthe Nr. 370), zur Vereinigung und Geltung. Prägnant heisst schwanger. Derselbe Moment gebiert auch die ganze folgende Entwickelung, die auf den Untergang des Helden gerichtet ist. Der Zuschauer kennt den Achtsbefehl, der bis dahin kraftlos in Octavios Pulte ruhte, in diesem Moment aber und durch ihn zu zerschmetternder Wirksamkeit erwacht, und wenn Wallenstein unmittelbar neben dem entscheidenden Wort:

Bring' mir den Wrangel in mein Kabinet

das furchtbare andere spricht:

Schickt
Nach dem Octavio!

so weiss der Zuschauer:

mit der sichern Hand
Meint er den goldnen Zirkel schon zu fassen:
Er fasst sein bös geheimnissvolles Schicksal.

Bis dahin konnte er in jedem Momente der Schuld entgehen; die Strafe erfasst ihn nun unentrinnbar. Von jetzt ab haben wir kein drängendes, treibendes Geschick mehr, dem Wallenstein sich hinzugeben noch schwanken könnte: sein Schwanken ist vorbei; sicher, wie ein Nachtwandler, geht er seinen Weg, der ihn ins Verderben führt. Was Schiller von Shakespeares Richard III rühmt (an Göthe Nr. 385), kann man auf diesen Theil der Wallensteintragödie anwenden: „Die grossen Schicksale, angesponnen im vorhergehenden Stücke, sind darin auf eine wahrhaft grosse Weise geendigt. Nichts Gemeinmenschliches stört die ästhetische Rührung, und es ist gleichsam die reine Form des Tragischfurchtbaren, was man geniesst. Eine hohe Nemesis wandelt durch das Stück, in allen Gestalten, man kommt nicht aus dieser Empfindung heraus von Anfang bis zu Ende.“ Der Nemesis verfallen ist

der Schuldige und die, welche ihn schuldig machten, verfallen aber auch der Edle, der zu rechter Zeit nicht die Augen offen hatte, um zu retten, und sie, welche die unschuldige Ursache davon war. Es lässt sich wohl streiten, auf wessen Seite die Tragik eine reinere und tiefer erschütternde sei, ob auf dessen, der nicht zu rechter Zeit gerettet wurde, oder auf dessen, der zu spät aufmerksam wurde, um den über Alles geliebten Freund zu retten, und dessen, der diese Aufmerksamkeit zu lange auf sich gefesselt hielt. Schiller merkte dies Getheilte des tragischen Interesses eigentlich erst, als er an die Ausarbeitung der Liebesepisode ging, die er sich bis zuletzt aufgespart hatte. An Göthe (543) schreibt er: „Ihrer Natur nach gebührt ihr die Herrschaft, und je mehr mir die Ausführung derselben gelingen sollte, desto mehr möchte die übrige Handlung dabei ins Gedränge kommen.“ Diese Worte sind geradezu unbegreiflich, wenn man der Liebesepisode nur die Bedeutung einer Episode zugesteht; nach meiner Auseinandersetzung, hoffe ich, sind sie zu verstehen. Schiller fühlte, dass eigentlich Max ein ebenso grosses Anrecht auf die Heldenrolle des Stückes habe, wie Wallenstein, und er hatte Mühe, das überströmende tragische Interesse für Max einzudämmen, um nicht, wie einst Carlos durch Posa, so jetzt Wallenstein durch Max zu erdrücken.

Doch zurück zur Schlussentwicklung des Dramas. Auch die Nemesis, die hier waltet, so unentrinnbar sie packt, so wenig zeigt sie sich als ein vorherbestimmtes Schicksal. Wallensteins Tod ist nicht von vorn herein sicher, sondern erst das Resultat einer neuen Kette von Ereignissen. Wallenstein weiht im zweiten Akt sofort Octavio in seinen Entschluss und seine That ein; dieser trifft die nöthigen Massregeln. In Buttler gewinnt er eine rächende Hand, die über Wallensteins Haupt schweben soll, während Octavio selbst, fern von seinem Opfer, des Kaisers Geschäfte treiben will. Wieder ein feiner Kunstgriff des Dichters. Octavios Gestalt musste frei bleiben von dem Odium der Ermordung, und dafür eine andere, härtere, derbere, mehr eine Hagen-Natur, herangezogen werden. Das Motiv, durch welches der Dichter diesen Charakter diesem Zwecke dienstbar macht (das mir übrigens in

Rücksicht auf den Helden nicht glücklich erfunden zu sein scheint[21])), weist noch einmal auf die böse Ernte hin, die aus Wallensteins Drachensaat aufgeschossen ist. Um diesen Mann an seine Pläne zu ketten, hatte Friedland ihm eine empfindliche Kränkung Seitens des Hofes erwirkt. Jetzt wird das falsche Spiel Buttlern enthüllt, und Wallensteins eigne böse Pläne haben ihm den Mörder erweckt.

Doch noch ist sein Tod nicht beschloss'ne Sache. Buttlers Worte: „O er soll nicht leben!" dürfen nur als Ausbruch der ersten Leidenschaft gelten, wie die Folge zeigt; aber er bleibt zurück bei Wallenstein, um ihn an der Verbindung mit dem Feinde zu hindern und ihn dem kaiserlichen Richterspruche auszuliefern.

Der dritte Akt bringt den Abfall des Heeres, die Trennung von Max; der vierte macht den Tod Wallenstein unvermeidlich. Nach Eger begleitet ihn Buttler noch mit dem Auftrage und Vorsatz (IV, 2), den er an Gordon ausspricht:

Es darf der Fürst nicht freyen Fusses mehr
Aus diesem Platz, denn Ehr' und Leben hab' ich
Verpfändet, ihn gefangen hier zu nehmen,
Und Euer Beystand ist's, auf den ich rechne.

Da tritt ein neues Verhängniss ein. Der edle Max wollte noch im Tode seinem Freunde die Ausführung des verbrecherischen Entschlusses unmöglich machen; er wirft sich mit seinen Pappenheimern dem zur Vereinigung mit Wallenstein kommandirten Rheingrafen entgegen, doch er fällt mit seiner Spartanerschaar, und morgen früh — das ist die Folgerung, die aus dieser Nachricht sich ergiebt — sind die Schweden in Eger zu erwarten. Schon ist's Abend, und Buttler rechnet richtig:

Zwölf Regimenter sind sie stark, und fünf
Stehn in der Näh, den Herzog zu beschützen.
Wir haben nur mein einzig Regiment,
Und nicht zweyhundert stark ist die Besatzung.
Nicht möglich ist's, mit so geringer Mannschaft
Solch einen Staatsgefangnen zu bewahren.
Wisst! Ich bin Bürge worden für den Ausgang,
Mit meinem Haupte haft' ich für das seine.
Wort muss ich halten, führ's wohin es will,

Und ist der Lebende nicht zu bewahren,
So ist — der Todte uns gewiss[22]).

Damit ist Wallensteins Geschick entschieden. Der fünfte Akt bringt die Ausführung des Unvermeidlichen. Die Mörder werden gedungen und instruirt, nichts kann den Streich mehr hemmen. Und nun, wo das Geschick, wie der Zuschauer weiss, bestimmt ist, gebraucht der Dichter zum ersten Male, aber mit wuchtiger Häufung und zu markerschütternder Wirkung das Mittel, das ihm allein zu Gebote steht, um das Vorherbestimmtsein eines Ereignisses anzuzeigen, die Prophezeiung. Nun späht Wallenstein vergebens durch den schwarzen Gewitterhimmel nach seinem Stern, nun folgt jenes grossartig schöne und tiefsinnige Spiel des Missverständnisses (V, 3):

Gräfin.

Du wirst ihn wiedersehen.

Wallenstein.
(nach einer Pause tiefer Zerstreuung)

Ihn wiedersehn? — O niemals wieder!

Gräfin.

Wie?

Wallenstein.

Er ist dahin — ist Staub!

Gräfin.

Wen meynst Du denn?

Wallenstein.

Er ist der Glückliche. Er hat vollendet.

Max ist sein Stern, der nun dahin ist.

Die Blume ist hinweg aus meinem Leben,
Und kalt und farblos seh' ich's vor mir liegen.
Denn er stand neben mir wie meine Jugend,
Er machte mir das Wirkliche zum Traum,
Um die gemeine Deutlichkeit der Dinge
Den gold'nen Duft der Morgenröthe webend.
— — —
Was ich mir ferner auch erstreben mag,
Das Schöne ist doch weg, das kommt nicht wieder,
Denn über alles Glück geht doch der Freund,
Der's fühlend erst erschafft, der's theilend mehrt.

Kann es schöner und sinnreicher noch einmal dem Gedächtniss zurückgerufen werden, was Max in dem Drama für eine Bedeutung hatte? Nun erzählt die Gräfin ihren ängstlichen Traum, nun zerspringt die Kette, nun kommt Seni gestürzt mit der Sternenprophezeiung — umsonst. Mit gränzenloser Sicherheit setzt sich der Held über die Prophezeiungen, über die Angst der Seinigen, über die Angst des Zuschauers hinweg und scheidet mit dem weltberühmten Worte, das den Hörer trifft, wie ein zweischneidiges Schwert:

Ich denke einen langen Schlaf zu thun.

Wird durch diese Vorbedeutungen das Drama zuguterletzt noch zur Schicksalstragödie? So wenig wie Shakespeares Othello dadurch, dass der Desdemona beim Zubettgehen vor der Nacht ihrer Ermordung das Auge juckt, was Thränen bedeuten soll.

Und wieder wird die Entscheidung schliesslich in einen Moment zugespitzt, die 6. und 7. Scene. Der alte Gordon sucht mit aller Körper- und Geisteskraft die Mörder zurückzuhalten, da ertönen Trompeten — die Schweden sind da. — schnell oder nie muss die That geschehen; und sie geschieht. Da erscheint Octavio — zu spät; wie früher seinem Sohne von Wallenstein, so wird jetzt ihm selbst das furchtbare Wort von Buttler entgegengerufen: „Er kommt zu spät.“

Die Verhängnisse, die im Drama wirksam sind, sind dreierlei. Eins lauert schon vor der That als Rache auf dieselbe, um, sobald sie geschieht, sich zum Sprunge auf den Schuldigen zu erheben; das zweite fesselt Augen und Hände des Einzigen, der retten könnte, um im entscheidenden Moment seinen Rettungsversuch zu vereiteln; beide Verhängnisse sind der Handlung immanent und bilden den eigentlichen Gegenstand derselben; das dritte Verhängniss, jene Reihe externer Vorfälle, dient dem Dichter nur dazu, den Helden vor die Nothwendigkeit einer Entscheidung zu führen, nicht aber, ihn zur bösen Entscheidung zu zwingen, noch die Wahl der guten ihm zu rauben. Alle drei Verhängnisse aber weisen über die böse That des Helden hinaus; nicht ihr erst entkeimten sie, sondern schon dem bösen Plan. Das schlimm-

verwahrte Herz erzeugte die Dämonen, die es in drangvoller Stunde vor eine schwere Entscheidung stellten, das schlimmverwahrte Herz entfremdete der eignen Sache den guten Geist, das schlimmverwahrte Herz erweckte schon den Rächer der künftigen That. Palleske (Schillers Leben II, S. 419) hat also Recht, wenn er mit Tieck[23]) die Strafe des bösen Willens als die sittliche Grundidee des Dramas ansieht; wir können auch sagen, es ist die Verkettung von Schuld und Schicksal in ihren ersten Anfängen, es ist das alte Warnungswort: Du sollst nicht begehren!

II.

Maria Stuart.

Im Wallenstein ist diejenige dramatische That, auf welche die Handlung hinarbeitet, in der Ueberredungsscene zwischen dem Helden und der Gräfin Terzky enthalten; der Schwerpunkt des Dramas liegt in der Mitte; von da ab rollt die Handlung, wie von selbst, ihrem Ende und der Lösung entgegen, welche sie in dem Untergang des Helden und aller positiv oder negativ an seiner Schuld Betheiligten findet. Grundverschieden davon ist der Aufriss des nächsten Dramas, zu dem ich nun übergehe, Maria Stuart[24]), über dessen Grundidee so verschiedene Ansichten sich haben hören lassen, dass J. Hillebrand (Die deutsche Nationalliteratur im XVIII. u. XIX. Jahrh. 3. Aufl. Gotha 1875. Bd. II S. 443) sogar behauptet, eine solche lasse sich gar nicht angeben. Und doch regt gerade dies Stück, in welchem der Dichter den geschichtlich überlieferten Stoff so vielfach und, wie nachgewiesen werden soll, so mühevoll geändert hat, auf das entschiedenste die Frage an nach den Gründen dieser Aenderung, und es lässt sich erwarten, dass diese Frage und der Versuch, sie zu lösen, uns ein Stecken und Stab sein wird, wenn wir zu dem Plan des Stückes vordringen wollen, der dem Geiste des Dichters vorgeschwebt hat.

Doch ehe wir nach dem Warum der Aenderung fragen, ist festzustellen, was er an dem geschichtlichen Stoffe geändert hat. Maria Stuart[25]), die katholische Königin des reformirten Schottland, die nach den bekannten Vorgängen mit dem Sänger Rizzio und dem bekannten schrecklichen Ende ihres Gatten Darnley demjenigen, welchen die allgemeine Volksstimme als Darnleys Mörder bezeichnete, die Hand zur

Ehe gereicht und dadurch dem Verdacht, als habe sie Theil gehabt an der Ermordung des Gatten, gewissermassen die Bestätigung gegeben hatte, wurde durch einen Aufstand der schottischen Grossen gezwungen, bei ihrer protestantischen Verwandten Elisabeth Schutz zu suchen. Diese aber setzte sie, die von je Ansprüche auf den englischen Thron erhoben hatte, gefangen. Als durch jesuitische Umtriebe zu Marias Gunsten in England Aufstände des Adels, ja Attentate gegen die Königin veranlasst wurden, musste ihre Gefangenschaft verschärft werden, und das Parlament erliess im 17. Jahre ihrer Gefangenschaft die Bill:

Wenn sich Tumult im Königreich erhübe
Im Namen und zu Gunsten irgend einer
Person, die Rechte vorgiebt an die Krone,
Dass man gerichtlich gegen sie verfahre,
Bis in den Tod die Schuldige verfolge.

Gegen Maria gemacht, fand dies Gesetz bald gegen sie seine Verwendung. Schon im Jahre darauf ward eine neue Verschwörung gegen Elisabeths Leben entdeckt, bei dem Verschwörer Babington wurden Briefe Marias gefunden, die, wenn sie echt waren, nicht bloss ihr Einverständniss mit dem Zweck ihrer Befreiung, sondern auch mit dem Mittel des Königsmordes bekundeten. Darauf hin wurde gegen sie der Hochverrathsprocess erhoben, ihre Schreiber, Kurl und Nau, beschwuren die Echtheit der Briefe (freilich confrontirte man die Zeugen nicht mit der Angeklagten), und so sprach ein Gerichtshof von 47 Lords über Maria Stuart am 25. Oct. 1586 einstimmig das Schuldig aus und verurtheilte sie zum Tode, 4 Tage danach bestätigte das Parlament den Spruch. Elisabeth sandte an letzteres die Botschaft, man möge auf andere Mittel sinnen, da das vorgeschlagene mit ihrer Neigung gar nicht übereinstimme; doch Ober- und Unterhaus erklärten einstimmig, sie seien ausser Stande, zur Erhaltung der Religion, der Ruhe des Reichs, ja des Lebens der Königin andere Mittel zu finden. Aber noch schwankte Elisabeth. Mehrere Geschichtschreiber erzählen, sie habe Marias Wächter, Amias Paulet, auffordern lassen, durch Vergiftung der Gefangenen ihr den verhassten Zwang zu sparen, ja es sind im vorigen Jahrhun-

dert Briefe dieses Inhalts von ihr nahestehenden Männern aufgetaucht, aber über die Echtheit dieser Urkunden wird ebenso gestritten, wie über alle andern, die Elisabeth oder Maria irgend zu compromittiren geeignet sind. Endlich, nach fast 4 Monate langem Zaudern und Verhandeln, stellte Elisabeth im Februar 1587 eine Vollmacht aus, in welcher es heisst: Gegen ihre Neigung gebe sie um der Bitte des Parlaments und ihrer Unterthanen willen ihre Zustimmung zur Hinrichtung der Stuart, aber nur für den Fall eines neuen Aufruhrs oder einer feindlichen Invasion. Der Staatssecretär Davison erhielt die Weisung, das Urtheil nicht aus den Händen zu geben. Statt dessen liess dieser es sich von Burleigh, Elisabeths getreuem Staatsmann, und andern abschwatzen, welche, wie Davison selbst, der Meinung waren, die Königin wünsche, dass sie das noch Fehlende auf ihr eigenes Gewissen nähmen. So ward Maria am 16. Februar 1587, im 45. Jahre ihres Lebens, im 53. der Elisabeth, dem 19. ihrer Gefangenschaft, gealtert, krank und bleich, nur noch ein Schatten ihrer Vergangenheit, in ihrem Gewahrsam zu Fotheringhay hingerichtet. Sie starb ruhig und gefasst; den protestantischen Geistlichen verschmähte sie, ein katholischer ward ihr verweigert. — Elisabeth aber zürnte schwer über die Hinrichtung und strafte besonders Davison wegen der Missachtung ihres Befehls.

So die Geschichte. Das Stück, das den Zeitraum von nicht vollen 3 Tagen, den letzten Mariens, umfasst, zeichnet beide Königinnen etwa 20 Jahre jünger, als sie wirklich zur Zeit der blutigen Katastrophe waren. In einem Briefe an Iffland (Teichmanns Lit. Nachl. S. 211) giebt der Dichter in Bezug auf die Schauspielerinnen, welchen beide Rollen anzuvertrauen seien, den Wink, seine Maria sei etwa 25, Elisabeth höchstens 30 Jahre alt. Eine Gefangenschaft von höchstens 7 Jahren hat also hingereicht, um die junge königliche Verbrecherin — denn sie bekennt ihre Theilnahme an Darnleys Mord — zu tiefer, wahrer Reue und den edleren Theil ihrer Natur wieder zum Leben zu erwecken. An dem Aufstande Babingtons ist sie unschuldig, die Briefe, welche bei dem Verschwörer gefunden, sind gefälscht, ihre Schreiber Kurl und

Nau haben falsch geschworen, und das Todesurtheil, das der Gerichtshof der Pairs über sie gefällt hat und durch den Mund Burleighs ihr verkünden lässt, ist ein ungerechtes. Aber noch leuchtet ihr ein Hoffnungsstern. Der mächtige Liebling Elisabeths, Graf Lester (vgl. II, 8), dem sie war

zugedacht seit langen Jahren,
Als noch der Glanz der Hoheit sie umlachte,
(Kalt stiess er damals dieses Glück von sich):
Jetzt im Gefängniss, an des Todes Pforten
Sucht er sie auf, und mit Gefahr des Lebens.
Durch eine treue Hand gelingt es ihm,
Ihr sein verändert Herz zu offenbaren.

Durch ihn hofft sie es zu erreichen, dass der freie Wille der Elisabeth ihres Kerkers Riegel öffne. Drum hat sie zwei Briefe geschrieben, einen an Elisabeth mit der Bitte um eine Zusammenkunft, den andern an Lester mit ihrem Bildniss und der Versicherung,

dass sie verzeiht, sich ihm
Zum Preise schenken will, wenn er sie rettet.

Von hier ab bewegen wir uns fast ausschliesslich auf dem Boden der Dichtung. Eine Verbindung Marias mit Lester ist von Elisabeth in Vorschlag gebracht worden, als Maria noch auf dem schottischen Throne sass, und wurde damals von dieser zurückgewiesen; diese späte Liebe Lesters aber ist ganz und gar unhistorisch; ebenso Marias Bitte um eine Unterredung, wenigstens in dieser Zeit; eine solche hat sie nur gestellt, unmittelbar nachdem sie sich auf den englischen Boden geflüchtet hatte.

Die beiden Briefe zu bestellen, findet Maria gerade heute (es ist Darnleys Todestag, den sie mit Fasten und Beten feiert) Gelegenheit. Der an die Königin fällt bei einer Haussuchung in die Hände ihres alten Wärters, des Ritters Amias Paulet; dieser nimmt ihn an sich; für den geheimen Brief an Lester bietet sich ihr unerwartet ein Bote in Paulets Neffen, Mortimer, einem jungen Schwärmer, der zu Rom, von des Pabstes Herrlichkeit geblendet, zur katholischen Kirche übergetreten ist, und in welchem Fanatismus der Religion und Fanatismus der Liebe zu einer verheerenden Flamme zusammen-

geschlagen sind. Die Gestalt dieses fanatischen Verschwörers ist, wie die ganze Verschwörung, als deren Glied er auftritt, durchaus nur freie Erfindung des Dichters. Mortimers Pläne, die Gefangene mit Gewalt zu befreien, weist sie entschieden zurück, mit Lester soll er sprechen:

Bin ich zu retten, ist's allein durch ihn.

Die Exposition der Sachlage, aus der sich die Handlung weiter entwickelt, sowie das erregende Moment zu dieser Weiterentwicklung, das in den beiden Briefen gegeben wird, ist der Inhalt des ersten Aktes. Die Spannung des Zuschauers ist auf die Frage gerichtet: Wird Elisabeth die Unterredung bewilligen oder nicht? Denn davon hängt Marias Schicksal ab. Und in eigenthümlicher Weise wird diese spannende Frage durch die letzte Scene des ersten Aktes schon im Voraus beantwortet: Da lässt dieselbe Elisabeth, von deren königlicher Gegenwart Maria Leben und Freiheit erwartet, dem Ritter Paulet den schnöden Antrag machen, die Feindin durch Gift aus dem Wege zu räumen. Wenn die Sachen so stehen, so ist eine freiwillig und aus Gnade bewilligte Zusammenkunft Elisabeths mit Maria eine moralische Unmöglichkeit. Sie **wird** auch nicht bewilligt; aber dennoch um jeden Preis eine Begegnung zu Stande zu bringen, ist die Aufgabe des zweiten Aktes.

Derselbe spielt am nächsten Tage und am Hofe, wo Elisabeth vor feierlicher Versammlung den französischen Botschaftern, welche für ihren Prinzen um der Königin Hand werben, verheissungsvoll einen Ring überreicht. Diese französische Werbung und die Ueberreichung des Ringes sind historische Facta, die aber sieben Jahre vor Marias Tod fallen. Am Hofe erscheinen auch Paulet und Mortimer und übergeben, jener offen, dieser insgeheim, ihre beiden Briefe an ihre Adressen. Lester, zu unentschlossen und feige, um zu Mortimers kühnen Befreiungsplänen die Hand zu bieten, sieht in der von Maria erbetenen Unterredung das geeignete Mittel, um Zeit zu gewinnen, denn Zeit gewinnen ist das einzige Ziel seines unklaren Strebens; ist das erreicht, so wird, hofft er, schon irgend ein glückliches Etwas seinen rettenden Arm leihen. Zu einer geraden, offenen Bewilligung der Bitte Marias aber

seine Gebieterin zu überreden, dazu ist er wieder zu feige; er fürchtet, sich zu verrathen. Auch weiss er sehr wohl, dass Elisabeth im tiefsten Herzen nur auf den Untergang der Unglücklichen sinnt. Also auf ungeradem Wege muss die Zusammenkunft herbeigeführt werden. Er kennt Elisabeths schwächste Seite, die Eitelkeit; diese erregt er leicht durch den Wunsch, er möchte wohl Zeuge des Triumphes sein, den Elisabeths unbefleckte Ehrbarkeit und majestätische Schönheit bei einer Begegnung über Marias wurmstichigen Ruf und verwelkte Herrlichkeit davontragen würden; und Elisabeth will ihrem alten Liebling und Liebhaber gerade heute,

> Weil sie von ihren Unterthanen allen
> Ihm heut am wehesten gethan,

diese Bitte nicht abschlagen und so willigt sie in eine Zusammenkunft mit Maria. Aber das ist nicht die Unterredung, um welche die Verurtheilte gebeten; das ist eine Komödie, die Elisabeth aufzuführen gedenkt zur Befriedigung ihrer Eitelkeit. Niemand, auch Maria selbst nicht, erfährt von dem bevorstehenden Zusammentreffen, das Ganze soll als ein Spiel des Zufalls erscheinen und noch heute ins Werk gesetzt werden. Lester ist froh, dass er es überhaupt zu einer Unterredung gebracht hat.

Und der Dichter offenbar nicht minder! Ueber die Zusammenkunft der Königinnen, welche durchaus unhistorisch und lediglich ein Werk des Dichters ist, schreibt Schiller an Göthe das sonderbare und stets missverstandene Wort (No. 656): „Die Situation ist an sich selbst moralisch unmöglich; ich bin sehr verlangend, wie es mir gelungen ist, sie möglich zu machen.“ Klagt sich Schiller da selbst an, dass er seine Heldinnen etwas Unmögliches thun lasse? Ich denke nicht. Wenn die Worte einen Sinn haben sollen, so kann es nur der sein: „Dass eine Königin, meint Schiller, einer gefangenen und verurtheilten Feindin, deren Tod sie um jeden Preis will, aus Gnade eine Zusammenkunft bewillige, um ihre Klagen anzuhören, ist ebenso eine moralische Unmöglichkeit, wie es in diesem Falle unhistorisch ist. Da ich, Schiller, aber ein Zusammentreffen der beiden Frauen für meine dichterischen Zwecke durchaus gebrauchte, so habe ich durch andere, moralische

und sachliche Motive dieselbe herbeigeführt und bin verlangend, was Sie, Göthe, zu dieser Motivirung sagen werden.“ Nur eine der Maria als Akt der Gnade bewilligte Unterredung kann Schiller für eine moralische Unmöglichkeit erklären wollen, nicht das an Lester bewilligte, aus Gründen der Eitelkeit bewilligte „zufällige“ Zusammentreffen.

Die auf so üblem Wege herbeigeführte Begegnung kann nach der Charakteranlage der beiden Frauen nur den Ausgang nehmen, den sie im dritten Akt nimmt; es kommt zum offnen Zank; Elisabeth muss die Worte hören:

> Der Thron von England ist durch einen Bastard
> Entweiht, der Britten edelherzig Volk
> Durch eine list'ge Gauklerin betrogen.
> — Regierte Recht, so läget Ihr vor mir
> Im Staube jetzt, denn ich bin Euer König.

Und Maria ruft ihr nach:

> Sie geht in Wuth, sie trägt den Tod im Herzen!

Auf dem Rückwege nach London wird von Mortimers Genossen ein Attentat auf die Königin gemacht, der Dolchstich geht fehl. Unterdessen bestürmt Mortimer die Geliebte mit rasender Leidenschaft, ihm die Hand zu gemeinsamer Flucht zu reichen; sie flieht entsetzt in ihren Kerker zurück.

Der vierte Akt zieht die Resultate des dritten. Eine erneute Haussuchung bei Maria hat einen angefangenen Brief an Lester zu Tage gefördert. Dieser sieht seine geheime Verbindung verrathen. Aber mit der eignen Gefahr kehrt die Thatkraft bei ihm ein. Schnell entschlossen, das ganze Verhältniss einzugestehn und ihm die Deutung zu geben, als sei es angeknüpft in der Absicht, die Feindin zu erforschen, zu verderben, lässt er Mortimer verhaften, der, zu edel den Mitwisser zu verrathen, sich tödtet. Durch freche, aber gewandte Lüge weiss der Hofmann sich vor seiner erzürnten Monarchin zu rechtfertigen. Diese giebt endlich, ungern, wie sie sich stellt, dem Drängen des Volkes und ihrer Räthe nach, unterzeichnet das Todesurtheil und übergiebt es ihrem jungen Secretair mit der unklaren Weisung:

> Thut, was Eures Amts ist.

Burleigh findet das verhängnissvolle Papier in der Hand des Rathlosen, entreisst es ihm und eilt davon. Der Moment, da Burleigh sich des Documentes bemächtigt, ist die Katastrophe in Marias Schicksal; nun ist es um ihr Leben geschehen.

Der fünfte Akt, welcher am nächsten Tage, dem dritten der Tragödie, spielt, bringt nur noch, was nach dieser Katastrophe selbstverständlich scheint, Marias Abschied von den Ihrigen, die letzte Beichte und Communion, abgehalten durch einen alten Diener, welcher zu diesem Zwecke Priester geworden ist, und den Hingang zum Schaffot; endlich in den letzten Scenen Elisabeths heuchlerischen Zorn über die unbefugte Ausführung des Befehls und die Bestrafung der Schuldigen, Davison und Burleigh. Aber auch Talbot und Lester sagen sich von ihr los.

Ich hoffe, meine bisherige Auseinandersetzung hat dargelegt, wie wenig in Schillers Drama der Geschichte, wie viel der erfindenden Phantasie des Dichters angehört. Von Lesters Liebe, von Mortimers schwärmerischer Gestalt, von der französischen Werbung zu dieser Zeit, von dem Zank der Königinnen, von dem Attentat, von der Beichte Marias, kurz von allen den Fäden, aus denen das Stück gewebt ist, weiss die Geschichte nichts. Was soll es? Welchen Plan verfolgte der Dichter mit seiner Dichtung? Mustern wir die darüber aufgestellten Ansichten.

Da ist zunächst eine weitverbreitete Ansicht, Schiller habe in den beiden Hauptpersonen den Kampf der beiden grossen christlichen Confessionen, des Protestantismus und Katholicismus, den Sieg des ersteren, die Niederlage des letzteren, auf die Bühne bringen wollen. „Es drückt, sagt ein Vertreter dieser Ansicht, Karl Grün (Friedrich Schiller als Mensch, Geschichtschreiber, Denker und Dichter, Lpz. 1844, S. 707), den tragischen Widerstand und Untergang der katholischen Welt gegen die schon hoch- und übermüthig gewordene protestantische Welt aus.“ Es wäre also ein eminent historisches Stück. Da ist es doch wunderbar, dass es so gar wenig Historie und so gar viel Poesie enthält und zwar Poesie, die keineswegs geeignet und darauf angelegt scheint, gerade diesen historisch-confessionellen Gegensatz und Kampf scharf zu beleuchten;

und nicht minder auffallend ist es, dass in dem Stücke die Confessionen ebenso wie die Politik entschieden die zweite Rolle spielen und die erste rein persönlichen, man könnte sagen, privaten Interessen überlassen. Geschaffen ist die Situation, in welcher das Drama beginnt, allerdings durch politische und confessionelle Verhältnisse, aber in dem Stücke selbst treten diese in den Hintergrund, und rein persönliche Motive, Liebe, Hass, Eitelkeit, Feigheit, Rache sind es, die dasselbe weiter entwickeln. Die Träger des confessionellen Gegensatzes sind hauptsächlich Burleigh und Mortimer, letzterer aber nur zu einer Hälfte, da die andere ganz von dem privaten Motiv der Liebe erfüllt ist, ersterer, mit dem die historische Auffassung unseres Stückes so gern prunkt, allerdings ganz, er ist aber auch ganz nur eine Nebenfigur. Ja, eine Nebenfigur! Nur an Einer Stelle greift er direkt vorwärts bewegend in die Handlung, d. h. in das Geschick Marias, ein, da wo er dem Secretair das Urtheil entreisst. Elisabeth selbst ist Marias Feindin und will sie aus dem Wege räumen, nicht, weil dieselbe Katholikin ist, sondern weil sie berechtigte Ansprüche auf den englischen Thron erhebt. In dem Zankauftritt, wo doch gewiss die feindlichen Mächte des Protestantismus und Katholicismus auf einander platzen müssten, wenn Schiller die beiden Frauen als Trägerinnen derselben sich gedacht hätte, wird des confessionellen Gegensatzes kaum mit einer einzigen Silbe gedacht; endlich aber, während die Maria der Geschichte nach einer Ueberlieferung, die auch Schiller vorlag[26]), erklärt: „Ich sterbe als Martyrerin der katholischen Religion“, so denkt die Maria der Tragödie nicht im Traum daran, ihren Tod als ein Martyrium, als ein Opfer für ihren Glauben anzusehen. Wen aber der klare Thatbestand des Stückes nicht überzeugt, der wird sich doch durch des Dichters eigne Worte überzeugen lassen, der, während er noch über dem Plan sann, an Göthe schrieb (No. 596): „Ich sehe eine Möglichkeit, den ganzen Gerichtsgang zugleich mit allem Politischen auf die Seite zu bringen und die Tragödie mit der Verurtheilung anzufangen.“ Zugleich mit allem Politischen, das heisst in diesem Falle soviel als mit allem Confessionellen. Und noch unzweideutiger spricht der Dichter, als er sich mit dem zweiten Akte

beschäftigt (No. 645): „Weil es, auch historisch betrachtet, ein reichhaltiger Stoff ist, so habe ich ihn in historischer Hinsicht auch etwas reicher behandelt und Motive aufgenommen, die den nachdenkenden und instruirten Leser freuen können, die aber bei der Vorstellung nicht nöthig, und wegen historischer Unkenntniss des grossen Haufens auch ohne Interesse sind.“ Da kann, denke ich, kein Zweifel sein, dass die historische Betrachtung des Stoffes dem Dichter nicht die Hauptsache war, dass die historische Ausstattung des Stückes gewissermassen nur die Würze für den Geschmack des gebildeten Lesers sein sollte.

Also kein historisches Stück in grossem Stil, keinen Kampf weltbewegender geschichtlicher Mächte haben wir in der Tragödie vor uns, denn dieselben treten hier gar nicht auf den Kampfplatz, sondern lagern nur, dunkel grollend, im Hintergrund. Neigung und Bedürfniss zogen Schiller, wie er selbst erklärt (an Göthe No. 591), nach der Beendigung des Wallenstein zu einem frei phantasirten, zu einem bloss leidenschaftlichen Stoff, denn Soldaten, Helden und Herrscher hatte er „vor jetzt herzlich satt.“ Zu einem solchen bloss leidenschaftlichen, menschlichen Stoff hat er, bewusst und absichtlich, die Geschichte der Maria Stuart umgedichtet. Die geschichtlichen, die confessionellen Verhältnisse sind nur die Form, allgemein menschliche, sittliche Vorgänge der Inhalt.

Und welcher sittliche Vorgang soll dargestellt werden? „Es wird uns, sagt einer der ersten Biographen und Kritiker Schillers, Karl Hoffmeister (Schillers Leben, Geistesentw. u. Werke, Stuttg. 1840, IV, S. 252), ein höchst liebenswürdiges Weib vorgeführt, welches die Verirrungen ihres Herzens durch Leiden und Tod abbüsst.“ Dass dies den Inhalt der Tragödie ungefähr ausdrücke, kann Niemandem entgehn, der nicht um jeden Preis den historischen Endzweck retten will. Maria ist die Hauptperson, um deretwillen das Stück geschrieben ist, und Elisabeth nur um der Maria willen da. Aber dennoch halte ich weder die Fassung noch den Inhalt des obigen Gedankens für genügend, um mit ihm eine Deutung, eine Analyse des Stückes erfolgreich zu unternehmen. Nicht das Abbüssen, d. h. die Strafe, kann bloss dargestellt sein, denn das

ist, die Strafe mag mit Geld, mit Freiheit oder mit dem Leben gezahlt werden, ein rein äusserlicher Vorgang, sondern die Sühne, d. h. das Wiederfinden der Versöhnung, die Beruhigung des Gewissens. Es ist das alte, im Leben und im Dichten der Menschen sich ewig erneuernde Thema: die Sühne einer schweren Schuld. Wie kann, wer Blut vergoss, Ruhe, Frieden, Versöhnung gewinnen? Auf der Götter Geheiss rächte Orest seinen Vater und erschlug seine Mutter. Aber ruhelos trieben ihn die Furien über den Erdkreis, und wie fand er Ruhe? Nach den Anschauungen des Alterthums durch ein der Gottheit dienendes Werk; er setzte sein verfallenes Leben an das Wagniss, die Göttin dem ihr verhassten Aufenthalt bei den Barbaren in Tauris zu entreissen und nach einer hellenischen Cultstätte zu verpflanzen. Nach Göthe durch die Wiedervereinigung mit Iphigenien[27]), der reinen, der heiligen, durch den gewonnenen Glauben, dass eine versöhnende Liebe an Stelle der Rache treten könne, die bis dahin allein im Tantalidenhause gewaltet und Frevel auf Frevel gehäuft hatte. Aber in welcher andern Lage befindet sich unsre Heldin. Sie stammt zwar aus einem Hause, das an grausigen Thaten nicht weniger zu erzählen hätte, als der steinerne Königsbau zu Mycenä; aber hatte des Orestes That ihren Ursprung in dem Gebot der Götter, und bedurfte es also zu seiner Versöhnung weder der Reue, noch der Busse, sondern nur einer heilenden, liebenden Hand, so ist Marias Verbrechen das Erzeugniss ihres Charakters und nur ihres Charakters; blinde Liebe und Rache haben es herbeigeführt, und ohne Schwanken spricht unser sittliches Gefühl über sie das Urtheil: „Sie ist des Todes schuldig.“ Aber Sühne, Versöhnung bringt doch auch der Tod nur unter einer Bedingung, und die ist —

Doch ich bin in Gefahr, die Pointe meiner ganzen Auseinandersetzung vor der Zeit zu verrathen, und ich möchte doch vorher die Unzulänglichkeit der obigen Erklärung unsres Dramas nachweisen, nach welcher es die Leiden und den Tod darstellt, womit ein höchst liebenswürdiges Weib die Verirrungen ihres Herzens abbüsst oder sühnt. Fragen wir also jetzt noch nicht, ob es einem Dichter genügen kann, die Schuld seines Helden bloss durch Leiden, bloss durch Tod zu

sühnen, ob ihm also wirklich Strafe und Sühne identisch sind? Aber wir haben wieder Recht und Pflicht zu der andern Frage: Was wollte denn nun also Schiller mit seinen dichterischen Zuthaten, dem Streit, der Liebe Lesters und der Mortimers? wie gedachte er durch diese Dichtungen jenem Hauptzweck zu dienen? Sollen wir die Streitscene, die auf so grossem Umwege erst von Schiller, wie wir sahen, möglich gemacht werden, ja man möchte fast sagen, an den Haaren herbeigezogen werden musste, etwa nur auffassen als eine Illustration der Leiden unsrer Heldin? Um ein blosses Beispiel anzubringen, dazu verlohnte sich wahrlich die grosse Mühe und Maschinerie nicht, die zur Herstellung der Situation nöthig war; das konnte der Dichter müheloser haben. Und geht denn Maria als eine Leidende aus dieser Situation hervor? Aber vielleicht ist sie Elisabeths wegen da, damit diese ein Motiv erhalte, das Urtheil zu unterschreiben? Auch dann wieder müssten wir einen unnöthigen Aufwand von Kräften tadeln; an Motiven, welche Elisabeth zu diesem Schritte drängen, ist auch sonst kein Mangel. Ist doch Maria von 40 Pairs zum Tode verurtheilt, fordert doch eine wichtige Stimme ihres Ministerrathes und das ganze Volk laut ihren Tod, und stimmt doch Elisabeths eigner Wunsch damit in so hohem Grade überein, dass sie die Feindin sogar will vergiften lassen und an eine Freilassung oder Begnadigung nicht im entferntesten denkt. Nur vor der Gehässigkeit des Schrittes fürchtet sie sich, und mit gutem Schein die Feindin los zu werden, ist all ihr Streben. Diesen guten Schein aber leiht doch schliesslich nicht der Zank, sondern das davon unabhängige Attentat und das in Folge dessen erneute Drängen des Volkes. Der ganze Streit aber hat in der That keine andere Folge, als dass Elisabeth im vierten Akt am Schluss ihres Monologs sagen kann:

Ein Bastard bin ich Dir?

und nur, damit sie das sagen könne, sollte Schiller den ganzen Zank erfunden haben, wo doch, um Elisabeths bloss heuchlerisches Schwanken in eine That umzuwandeln, ein viel leichteres Motiv genügt hätte? Was soll also die Scene? Schwebt dieser vielgerühmte Angel- und Wendepunkt des Dramas nicht haltlos in der Luft? In welchem Zusammenhange aber mit

jenem angeblichen Grundgedanken der Tragödie: „Marias Busse durch Leiden und Tod“ steht ferner das vom Dichter erfundene Liebesverhältniss Lesters und Mortimers? Soll das etwa eine Erhöhung der Leiden sein, dass aus der fröhlichen Hochzeit nichts wird? Aber hier weiss der oben erwähnte Kritiker zu antworten; hat er doch weislich in seinem Grundgedanken ausgesprochen, dass es sich um Verirrungen eines höchst liebenswürdigen Weibes handle. Beweis: sie hat zwei Anbeter, und darf wohl ein höchst liebenswürdiges Weib weniger haben? Nun, ich muss gestehen, wenn auch die ganze Welt auf der Bühne vor der Heldin auf den Knieen läge, und Logen und Parquet fänden sie unausstehlich, so wäre ihrer Liebenswürdigkeit das Urtheil gesprochen. Getraut sich der Dichter aber, durch die Darstellung des Charakters selbst die Zuschauer unmittelbar zu ergreifen, zu rühren, zu packen, so vermögen die Heroldsposaunen von zehn Liebhabern, die keinen Zweck hätten, als Liebesfanfaren zu blasen, nicht ein Pünktchen zu der Ueberzeugung von der Liebenswürdigkeit der Heldin hinzuzuthun. Also auch hier bleibt die Frage offen: Wozu die ganze Erfindung?

Hermann Hettner (Gesch. der deutschen Literatur im achtzehnten Jahrhundert III, 2, S. 296 fgg.) macht zur Erklärung des Stückes auf einen Ausspruch Schillers aufmerksam, den er, wieder gegen Freund Göthe, thut (No. 612): „Ich fange an, schreibt er, mich von der eigentlich tragischen Qualität meines Stoffs immer mehr zu überzeugen, und darunter gehört besonders, dass man die Katastrophe gleich in den ersten Scenen sieht, und, indem die Handlung des Stücks sich davon wegzubewegen scheint, ihr immer näher und näher geführt wird. An der Furcht des Aristoteles fehlt es also nicht und das Mitleiden wird sich auch schon finden.“ Daraus hat Hettner den Schluss abgeleitet und ihn durch das Stück seiner Meinung nach bestätigt gefunden, dass der Dichter habe darstellen wollen das Walten der unentrinnbaren, rächenden Nemesis, die über dem Haupt des Schuldigen schwebe. Es ist wahr, das Drama hat fast die Form der Schicksalstragödie. Das Beil ist über Marias schuldigem Haupte von Beginn des Stückes an aufgehoben, der Entschluss Elisabeths, sich der

Gegnerin um jeden Preis zu entledigen, giebt sich schon im ersten Akte durch den schändlichen Antrag kund, den sie an Paulet stellt, und dies über der Heldin waltende Fatum vermögen weder Mortimers Fanatismus, noch Lesters Liebe, noch die von Maria herbeigesehnte Zusammenkunft zu wenden, sondern — tragische Ironie des Schicksals — alle drei beschleunigen nur seinen Schritt. Da hätten wir also den Zweck jener Erfindungen des Dichters klar und genügend ausgesprochen; sie sollen dienen, die Unabwendbarkeit des strafenden Geschickes zur Anschauung zu bringen. Aber wie? schon am 4. Juni (an Göthe No. 606) zeigt Schiller an, das Schema zu den ersten Akten sei in Ordnung, und in den letzten sei nur noch ein einziger Punkt unausgemacht; also Mortimer, Lester, die Begegnung der Königinnen, das alles muss am 4. Juni schon erfunden gewesen sein; und erst vierzehn Tage später meldet er, dass er sich von jener tragischen, fatalistischen Qualität seines Stoffes immer mehr zu überzeugen anfange. Kann denn diese sich erst später zeigende Qualität des Stoffes der Zweck jener älteren Erfindungen gewesen, kann sie das Ziel des Ganzen sein? Oder ist sie nicht vielmehr eine dem Dichter zwar höchst willkommene, aber doch nur formale und im Verhältniss zur Idee der Dichtung nebensächliche Eigenschaft[28])? Und weiter. Auch nach dieser Auffassung ist das Ziel der ganzen Handlung, der Endpunkt, dem sie zustrebt, Marias Tod, oder vielmehr der Augenblick, wo ihr Tod unwiderruflich fest steht. Dieser tritt, wie wir oben sahen, in der letzten Scene des vierten Aktes ein, wo Burleigh dem Secretair das eben unterschriebene Urtheil entreisst. Da hat die Handlung ihr Ziel erreicht, und der Vorhang brauchte nicht wieder in die Höhe zu gehen; wir wüssten auch so, dass Maria nun hingerichtet wird. Aber er geht noch wieder in die Höhe und öffnet die Bühne nicht nur für die selbstverständlichen Scenen des Abschieds, sondern auch für die gar nicht selbstverständliche Beicht- und Abendmahlscene. Sie ist wirklich gar nicht selbstverständlich, denn sie ist einmal unhistorisch; den Beistand des protestantischen Dechanten wies Maria zurück, ein katholischer Geistlicher ward ihr verweigert; zum andern hat auch diese Situation herbeizuführen eine Reihe von neu er-

fundenen Motiven gekostet. Der Beichtvater ist ein alter Diener Marias, der, um ihr insgeheim den letzten Trost spenden zu können, die sieben Weihen auf sein Haupt empfangen hat; und nur damit der Wein zur Darreichung des Abendmahls nicht fehle, muss, so will es der Dichter, die Kammerfrau einen Becher Wein für ihre Lady besorgen. Auch als Schiller noch vor der ersten Aufführung[29]) sich, weniger durch eigne als fremde Bedenken, veranlasst fühlte, das Abendmahl und die Priestereigenschaft Melvils für die Darstellung auf der Bühne zu beseitigen, da hat er nicht die ganze Scene, wie er es gekonnt hätte, einfach gestrichen, sondern er hat es, mit Geschick aber doch nicht ohne einigen Zwang, einzurichten gewusst, dass Marias Beichte unverändert blieb. Was hat der ganze Akt, was hat die Beichtscene mit dem unerbittlich treffenden Geschick zu thun? Ja, die Beichtscene! Sie, die auch Gustav Freitag (Technik des Dramas S. 173) nur für ein episodisches Situationsbild erklärt, das dem Dichter nothwendig schien, um für Maria noch eine kleine Steigerung zu gewinnen, sie enthält doch allein den Schlüssel zum Verständniss des Ganzen. Man höre!

Melvil.

Sprich, welcher Sünde zeiht Dich Dein Gewissen,
Seitdem Du Gott zum letztenmal versöhnt?

Maria.

Von neid'schem Hasse war mein Herz erfüllt,
Und Rachgedanken tobten in dem Busen.
Vergebung hofft ich Sünderin von Gott
Und konnte nicht der Gegnerin vergeben.

Melvil.

Bereuest Du die Schuld, und ist's Dein ernster
Entschluss, versöhnt aus dieser Welt zu scheiden?

Maria.

So wahr ich hoffe, dass mir Gott vergebe.

Melvil.

Welch andrer Sünde klagt das Herz Dich an?

Maria.

Ach, nicht durch Hass allein, durch sünd'ge Liebe
Noch mehr hab' ich das höchste Gut beleidigt.
Das eitle Herz ward zu dem Mann gezogen,
Der treulos mich verlassen und betrogen.

Melvil.

Bereuest Du die Schuld, und hat Dein Herz
Vom eiteln Abgott sich zu Gott gewendet?

Maria.

Es war der schwerste Kampf, den ich bestand,
Zerrissen ist das letzte ird'sche Band.

Kann der Dichter deutlicher aussprechen, in welchem Sinne er das Zusammentreffen mit Elisabeth und das Verhältniss zu Lester aufgefasst sehen will? Nicht jenes als Illustration ihrer Leiden, nicht dieses als Beweis ihrer Liebenswürdigkeit, nicht beides als vergebliche Versuche, dem sicheren Verderben zu entgehen, sondern einzig und allein als Vergehen Marias. Und als in derselben Scene auf ihre Betheurung, dass sie die Verbrechen, um die sie den Tod erleide, nicht begangen habe, Melvil fragt:

So steigst Du, überzeugt
Von Deiner Unschuld, auf das Blutgerüste?

da schliesst Maria ihre Beichte mit den Worten:

Gott würdigt mich, durch diesen unverdienten Tod
Die frühe, schwere Blutschuld abzubüssen.

Das ist eine Höhe der Auffassung, eine Erhebung und Läuterung ihrer Seele, zu der sie erst Angesichts des gewissen Todes sich emporgerichtet hat, und zu dieser Läuterung, zu der Erkenntniss und dem Bekenntniss, dass der unverdiente Tod doch ein verdienter, dass er eine Gnade sei, einen Charakter, wie den ihrigen zu bringen, das und nur das erkläre ich für das dramatische Ziel, die Aufgabe unsrer Tragödie; nicht auf jene letzte Scene des vierten Akts will der Dichter die Handlung hinführen, sondern gerade auf diese Beichtscene und ganz speciell auf das letzte Bekenntniss Marias. Also Erhebung der Seele der Heldin zu vollster Selbsterkenntniss ist das Zauberwort, das uns alle verschlossenen Thüren des Bauwerks, wie ich hoffe, öffnen soll.

Hebung einer Seele zur vollen Selbsterkenntniss kann nur stattfinden, wenn sie diese Höhe noch nicht erstiegen hat; so ergab sich also für den Dichter, der diesen psychologischen Vorgang zum Thema seines Dramas machte, die Nothwendigkeit, den Charakter in den ersten Akten unterhalb dieser

Höhe zu halten, und das hat er gethan. Den inneren Zustand Marias auseinanderzufalten, nur diesem Zwecke dienen die drei ersten Akte, auch der zweite, obwohl Maria gar nicht darin auftritt; denn er arbeitet allein auf die Begegnung der beiden Frauen im dritten Akte hin. Nur in diesem Sinne ist es zu verstehen, wenn Schiller (an Göthe No. 596) seinem Stoffe nachrühmt, er qualificire sich besonders zur „Euripidischen Methode, welche in der vollständigsten Darstellung des Zustandes besteht."

Man muss sich durchaus hüten, den Charakter Marias von Anfang an als einen rein geistigen, ätherischen, gereinigten zu fassen. Sie ist durch jahrelanges, nach menschlichem Recht unverdientes Leiden zur Erkenntniss ihrer schweren Schuld, zur Reue gelangt, die edleren Elemente ihrer ursprünglichen Natur sind zur Herrschaft in ihr zurückgekehrt, eine gewisse poetische Frömmigkeit hat in ihr Platz gegriffen, seit jener That, bezeugt die alte Kennedy, hat sie nichts Lasterhaftes mehr begangen. Gewiss! nur so konnte sie unseres Interesses, unseres tragischen Mitleids werth sein; und gerade heute tritt sie mit besonderem Ernst auf, da der Jahrestag der unglücksel'gen That den Sinn Gedanken tiefer Reue und trüben Ahnungen zuwendet:

Frischblutend steigt die längst vergeb'ne Schuld
Aus ihrem leicht bedeckten Grab empor.
Des Gatten racheforderndes Gespenst
Schickt keines Messedieners Glocke, kein
Hochwürdiges in Priesters Hand zur Gruft.

Aber neben trüben Ahnungen wohnen Hoffnung und ach, die Lust zu leben, neben tiefer Reue wohnen alte Ansprüche an das Dasein, neben ungeheuchelter Frömmigkeit wohnen die alten Leidenschaften, Liebe und Hass, in ihrer Brust. Paulet kennt sie; er drückt etwas wahres aus, nur in schroffer, vorwurfsvoller Form, wenn er beim Erscheinen seiner Gefangenen das bittere Wort spricht:

Den Christus in der Hand,
Die Hoffart und die Weltlust in dem Herzen.

Es ist nicht bedeutungslos, dass das Drama anhebt mit einer Haussuchung, welche die Folge eines Bestechungs-

versuches ist, wodurch die Gefangene sich hat hülfreiche Hände zu ihrer Befreiung erkaufen wollen. Wundert sich doch über den Ernst heute selbst die Amme:

Wart Ihr doch sonst so froh. Ihr pflegtet mich zu trösten,
Und eher musst ich Euren Flattersinn
Als Eure Schwermuth schelten.

Nicht herrlicher kann ihre Weltlust geschildert werden, als in dem berühmten Eingang der Parkscene:

Lass mich der neuen Freiheit geniessen,
Lass mich ein Kind sein, sei es mit,
Und auf dem grünen Teppich der Wiesen
Prüfen den leichten, geflügelten Schritt.

„Meine Maria, sagt Schiller an Göthe (No. 612), wird keine weiche Stimmung erregen, es ist meine Absicht nicht, ich will sie immer als ein physisches Wesen halten, und das Pathetische muss mehr eine allgemeine tiefe Rührung, als ein persönlich und individuelles Mitgefühl sein. Sie empfindet und erregt keine Zärtlichkeit, ihr Schicksal ist nur heftige Passionen zu erfahren und zu entzünden." Diese heftigen Passionen, die auch heute noch in ihr schlummern, sind dieselben, welche ihren furchtbaren Fall herbeiführten, Liebe und Hass. Mit diesen Leidenschaften aber stellt sich die Verbrecherin in einen entschiedenen Gegensatz zu dem allgemeinen sittlichen Rechtsbewusstsein, denn sie, die den Tod verdient hat, masst sich an, der Welt gegenüberzutreten wie ein normaler, zu voller Lebensäusserung berechtigter Mensch. Lestern will sie sich zum Preise schenken, wenn er sie rettet, er soll ihr die Freiheit theuer machen: an seiner Hand, beglückt durch seine Liebe, hofft sie des neuen Lebens sich zu freuen: — Aber sie mordete ihren Gatten: darf sie auch solche Ansprüche erheben? Und da ihr unvermuthet die Kunde wird, die Königin werde sogleich erscheinen, da kocht mit seiner alten, dämonischen Gewalt der Hass in ihr empor: noch bemeistert sie sich, doch als sie in der folgenden Unterredung von ihrer Gegnerin — es ist wahr — schwer gereizt wird, schleudert sie ihr das Wort in's Antlitz:

Regierte Recht, so läget Ihr vor mir
Im Staube jetzt, denn ich bin Euer König!

Und sie mordete doch ihren Gatten! Darf sie sich so über ihren Werth erheben und ihrer Schuld vergessen? Nun wirft sie sich der alten Hanna an die Brust:

> O, wie mir wohl ist, Hanna! Endlich, endlich
> Nach Jahren der Erniedrigung, der Leiden
> Ein Augenblick der Rache, des Triumphs.
> Wie Bergeslasten fällt's von meinem Herzen,
> Das Messer stiess ich in der Feindin Brust!

Das ist derselbe Hass, der ihr einst den Mord des Gatten gerathen! Der Dichter hat durch Marias Benehmen vor und nach der Unterredung jeden Zweifel darüber ausgeschlossen, dass ihr Benehmen in derselben wirklich als Hass und Rache aufgefasst werden solle.

Aber wenn dem Dichter daran lag, die beiden Leidenschaften des Hasses und der sinnlichen Liebe als noch in ihr lebendig zu zeigen, und wenn er nur zu diesem Zwecke die Liebe Lesters und die Unterredung im Park erfand, so lag ihm doch nicht daran, die Heldin durch diese Eigenschaften eine neue, wirkliche, grosse Schuld auf sich laden zu lassen, denn das hätte nicht geschehen können, ohne dass die so schon Schuldbeladene des Mitleids der Zuschauer verlustig ging. Daher motivirt und umgiebt er die Aeusserungen jener beiden Leidenschaften mit einer Reihe von mildernden Umständen, mit Umständen, die nicht bloss zur Entschuldigung Marias, sondern zur Erhöhung des Mitleids beitragen. Maria liebt Lester, aber sie, die unschuldig Gefangene, liebt in ihm den, der sie, ohne Gewalt und Attentat, auf gesetzmässigem Wege aus dem Kerker führen wird, und sie liebt ihn, was für die Beurtheilung ihres Handelns, wie für die Oekonomie des Stückes von Wichtigkeit ist, aus der Ferne. Und wenn sie gegen Elisabeth in Zorn geräth und die ganze leidenschaftliche Gluth ihres Hasses gegen sie speit, so ist das um so mehr zu entschuldigen, je brutaler sie von Elisabeth selbst durch Hass und Uebermuth, Kälte und Hohn herausgefordert wird, und je mehr überhaupt durch moralische Niedrigkeit des Charakters Elisabeth einer solchen Behandlung werth erscheint. Also — zu dieser Consequenz führte den Dichter seine künstlerische Absicht — soll für Maria eine Gelegenheit geschaffen werden, wo sie noch einmal ihre

ganze Hassens-Fähigkeit zeige, ohne doch dadurch an Theilnahme und Sympathie einzubüssen, so muss ihre Gegnerin in dem möglichst ungünstigen Lichte erscheinen, und so wurde Elisabeth zur „königlichen Heuchlerin“ (an Göthe No. 635), übrigens eine Auffassung des Charakters, die Schiller zwar einigermassen populär gemacht, aber nicht erfunden hat[30].

Werfen wir auch auf diesen Charakter, nächst Maria die Hauptrolle des Stücks, einen kurzen Blick. Es ist ein Wesen, das ganz auf den Schein gestellt, einen Abgrund von Falschheit, Unwahrheit und Heuchelei in sich birgt, und doch nicht ganz verabscheuenswerth, doch nicht ein reines Scheusal, wie Franz Moor. Das ist die Wirkung einer Kunst, die Schiller verstand, wie kein andrer deutscher Dramatiker, und in der er es auch Göthe zuvorthut, dem er sonst an lebendiger Plastik, an rührender Wahrheit der Charaktere weit nachsteht: ich möchte diese Kunst die biographische Charakteristik nennen. Er begnügt sich bei seinen Hauptcharakteren nicht, sie fertig hinzustellen, er sucht durch gelegentliche Andeutungen über die Vergangenheit, welche uns die Entwickelungsgeschichte des Charakters mehr ahnen, als wissen lassen, denselben innerlich zu motiviren und uns menschlich näher zu bringen. Ein solcher biographisch motivirter Charakter ist schon Wallenstein, doch hat dieser unter den mannigfachen Forderungen, welche die dramatische Einrichtung des Ganzen an ihn stellte (vgl. Anm. 21), gar sehr von seiner Einheit eingebüsst. Maria Stuarts und Elisabeths Gestalten bezeichnen im Verhältniss zu ihm in der Charakterzeichnung einen Fortschritt des Dichters. Eine eitle und ehrgeizige Verstandesnatur, in herbem Schicksal aufgewachsen, ist zu männlich hartem Willen und zu nüchtern klugem Verstande erstarkt. Aber das Unglück hat nicht ihr Herz zu läutern, zu wärmen beigetragen; sie coquettirt, wie so mancher, mit der Entsagung, mit der Tugend, die sie dort gelernt. — Was Talbot von ihr rühmt (II, 3):

Früh lernte
Dein Geist sich sammeln, denkend in sich gehn,
Und dieses Lebens wahre Güter schätzen:

es ist nicht wahr, es leidet an einem Irrthum: nicht schätzen lernte sie diese Güter, sondern nur gebrauchen, gebrauchen

aus Eitelkeit, der Leute wegen. So gewöhnt sie sich, die Tugend als Maske vorzunehmen und damit eine ihr fremde Rolle zu spielen. Was die Welt von ihr denken, was die Welt von ihr sagen soll, darauf ist ihre ganze Sorge gerichtet; dass die Nachwelt einst an ihrem Grabe sprechen werde: „Hier ruht die jungfräuliche Königin“, das ist (II, 2) der lockende Gedanke, dem sie die Möglichkeit des Eheglücks gern zum Opfer bringt. Und diese auf sich eitle Natur wird sich eines untilgbaren Makels bewusst, der auf ihrem Dasein haftet, des Fleckens ihrer fürstlichen Geburt. Als sie trotzdem, weil sie Protestantin, durch Parlamentsbeschluss und Volkes Willen auf den Thron gerufen wird, da kann sie sich nicht verhehlen, dass eine Andere ein besseres Recht auf den Thron hat, da sieht sie von allen katholischen Mächten sich umdroht und nur in der Gunst des Volkes eine Stütze. Sie entschliesst sich zur Sclaverei des Volksdiensts, mit hohen Tugenden muss sie die Blösse ihres Rechts bedecken; sie übt die Tugenden nur aus Klugheit, aber es gelingt ihr, das Volk glücklich und gut zu regieren. Dieser erborgten Tugend wird nun die Wahl gestellt, jene Andere mit dem besseren Recht, welche sie hasst und hassen muss, welche die Feinde ihr, ein ewig drohendes Gespenst, entgegenstellen, entweder durch einen Federstrich zu tödten oder zu begnadigen. Begnadigen? nein daran denkt sie nicht; aber diesen Federstrich thun? Was würde die Welt dazu sagen? (II, 5):

Mich immer trifft der Hass der That. Ich muss
Sie eingestehn und kann den Schein nicht retten.
Das ist das schlimmste!

Die Consequenz ist ihr Wunsch, die Feindin durch Gift umbringen zu lassen, und so schwankt sie scheinbar zwischen Hinrichtung und Begnadigung, in Wirklichkeit zwischen Hinrichtung und Ermordung. Meine Menschenkenntniss reicht nicht weit genug, um zu sagen, ob es solche Charaktere giebt, aber möglich, d. h. innerlich und menschlich motivirt, ist der Charakter gewiss.

Dieser unentschlossenen Stimmung Elisabeths bedurfte der Dichter, um die Unterredung, an der ihm um des Charakters seiner Heldin willen alles lag, möglich zu machen. Denn nur

so lange Elisabeth noch zu wählen schien zwischen Gnade und Tod, konnte Lester eine Begegnung vernünftiger Weise für wünschenswerth halten, nur von der noch Schwankenden konnte er Gnade erwarten. Und wiederum, die Königin zu der einzig möglichen Art der Begegnung zu bereden, jener Komödie, die im Park von Fotheringhay zur Befriedigung der königlichen Eitelkeit sollte aufgeführt werden, dazu war nur ein doppelzüngiger, ungerader Charakter im Stande; darum ist es wieder nur eine Consequenz der künstlerischen Absicht, die um jeden Preis eine Begegnung der Königinnen haben wollte, wenn Lester als die treulose, elende Höflingsseele gezeichnet wurde. Aber wenn der Künstler an seinem Werke auf der einen Seite alles genau in einander fügte, so merkte er nicht, dass es auf der andern Risse gab; ein solcher Riss geht durch das Verhältniss Lesters und Marias: unerklärt bleibt es, woher Lester, als er Elisabeth für sich verloren sah, den Edelsinn und den Muth nahm, sich der Unglücklichen, Gefangenen zu nähern, und unbegreiflich bleibt es, wie Maria diesen Elenden lieben kann.

Maria, Elisabeth, Lester sind die drei bedeutendsten Rollen des Dramas, sie machen fast allein die Handlung. Aber um ihretwillen und durch sie werden andere Personen nöthig. Um in dem Schwanken der Elisabeth dem Drama ein dauerndes, auf- und abwogendes Interesse zu verleihen, muss auf sie für und wider die Verurtheilte Einfluss geübt werden, und so entspringt dem Haupte des Dichters Burleigh, ein Mann wie ein Fels, der von dem längeren Leben der schottischen Königin Verderben für seinen Staat und seinen Glauben prophezeit, und Talbot, der alte Ehrenmann, der allein am Hofe die Stimme des Rechts für die Elende zu erheben wagt. Um aber einen Verkehr zwischen Maria und Lester zu ermöglichen (denn eine Liebesscene beider könnte, auch wenn der Dichter sie mit hinreichend starken Motiven herbeizuführen gewusst hätte, nur unästhetisch wirken), ist ein verschwiegener, eingeweihter Bote nöthig: das ist Mortimer. Es ist unverkennbar, dass Schiller dieses schwärmerische Kind seiner Phantasie mit einer Vorliebe behandelt hat, die es weit über jene engste und nothwendigste Bedeutung im Drama erhob. Er macht ihn zum Repräsentanten

jener Gattung fanatisirter Verschwörer, wie sie damals wiederholt das Leben der englischen Königin bedroht und Maria zu befreien gesucht hatten, und er zeigt bei der Gelegenheit, dass seine Heldin diese Art von Befreiung, die doch gerade zu ihrer Anklage und Verurtheilung den Anlass gegeben hatte, entschieden zurückweist. Und weiter gebraucht er Mortimers Verschwörung zu dem Attentat, welches endlich der Unentschlossenheit Elisabeths ein Ende machen muss, indem es ihr eine Gelegenheit giebt, mit gutem Schein das Urtheil zu unterzeichnen. Und nenne ich nun noch die beiden Personen, welche als Umgebung der Maria namentlich für die Exposition nöthig waren, die Amme Kennedy und den Wächter Paulet, so habe ich die ganze Reihe von nennenswerthen Personen und Ereignissen der drei ersten Akte erklärt und hergeleitet aus der einen Absicht des Dichters, den Charakter der Maria in Situationen zu bringen, in denen er zwar auf der einen Seite tiefe Reue und entschiedene Besserung, auf der andern aber einen Mangel an derjenigen Selbsterkenntniss zeigt, die auch vor der letzten Consequenz, der Anerkennung der eignen höchsten Strafwürdigkeit, nicht zurückscheut.

Der vierte Akt, der das Resultat der vorhergehenden zieht, macht Marias Hinrichtung zu einem unwiderruflich bevorstehenden Ereigniss, der fünfte bringt den Schlussstein in der Beichte Marias. Durchaus bezeichnend für des Dichters Intention ist es, dass dies eigentlich die zweite Beichte unsrer Heldin im Verlauf des Dramas ist; sie hat ein Gegenstück an den Bekenntnissen, welche Maria im ersten Akt ihrer alten Dienerin macht. Aber wie viel hat sich zwischen beiden Scenen der Charakter vertieft. Mit Schaudern und tiefer Reue gedenkt sie dort der finstern That, aber die unheilvolle Quelle, aus der sie hervorgestiegen, die Leidenschaften, die noch in ihr lebendig sind, erkennt sie nicht, und jedes tiefere Eingehen auf die Quellen der That weiss die alte Kennedy hinwegzuschwatzen. Jetzt, Angesichts des Todes, bekennt sie sich auch dieser Leidenschaften schuldig. Was sie dort nur mit einem Beben des Grauens hatte kommen sehen, dass blutig sich an ihr die blutige That rächen werde, sie empfängt es jetzt nicht als Rache, sondern als Gnade:

Gott würdigt mich, durch diesen unverdienten Tod
Die frühe, schwere Blutschuld abzubüssen.

Das ist das *punctum saliens* der Tragödie, das die dramatische That, auf welche die Handlung zueilt und durch die sie gelöst wird.

Und nun ist Maria gesühnt; gesühnt nicht durch Leiden und Tod, sondern durch die ganze und ungetheilte Erkenntniss der eignen Strafwürdigkeit, durch die freudige Unterwerfung unter die ungerecht-gerechte Strafe, eine Seelenstimmung, die erst die schwere Hand des Leidens und das ernste Antlitz des Todes in ihr hervorgerufen. Nicht Strafe sühnt den Menschen, sondern Besserung. Und wenn nun die Sühne als vollendet anerkannt wird durch des Priesters Worte:

Ich aber künde Dir, kraft der Gewalt,
Die mir verliehen ist, zu lösen und zu binden,
Erlassung an von allen Deinen Sünden!
Wie Du geglaubet, so geschehe Dir!

wenn endlich die Versöhnung durch die Spende des Abendmahls besiegelt wird, so muss ich gestehen, dass mir die Vollendung und Besiegelung der Sühne in einer Beicht- und Abendmahlscene eine von den Erfindungen zu sein scheint, „denen, wie ein Aesthetiker (Welcker) sagt, jeder selbst gewachsen zu sein glaubt, weil sie so vollkommen natürlich sind, weil die Lösung der Aufgabe als die einzig mögliche gute erscheint, und welche zu machen es doch nichts Geringeres bedarf, als das höchste Genie.“ Ich begreife nicht, wie die Darstellung der Beichte und des Abendmahls, die man dem Maler niemals verübelt hat, dem Dichter als Profanation des Heiligen hat vorgeworfen werden können, dem Dichter, der doch das Heilige, wie nun klar ist, nicht zur beiläufigen, entbehrlichen Dekoration, zu einem Nebenwerk seiner Schöpfung erniedrigte, sondern geradezu als Endziel und Krone derselben hinstellte und in seiner tiefsten religiösen Bedeutung zur Geltung brachte, als Bekenntniss und Vergebung der Sünden. Eine andre Frage freilich ist die Darstellung der Scene auf dem Theater, wo nur selten dem Dichter ebenbürtige Kräfte seine Gedanken verkörpern. Die leiseste Störung der Illusion ist da nicht bloss Störung des ästhetischen, sondern auch des religiösen Gefühls,

und Schiller hat Recht daran gethan, dass er den Bedenken, die Karl August ihm durch Göthe äussern liess, nachgegeben und für die Bühnenmanuscripte das Abendmahl und die Priestereigenschaft des alten Melvil beseitigt (s. Goedekes historisch-kritische Ausgabe von Schillers Werken XII, S. 560 fg.), für die Druckausgabe des Stückes die Scene unverändert gelassen hat, die zu dem Erhabensten gehört, was je aus eines Dichters Feder geflossen.

Dass die Beicht- und Abendmahlscene das Ziel und der Schlussstein des Ganzen ist, dafür muss der Hauptbeweis in dem Stücke selbst gesucht werden; Schiller spricht es selbst nicht aus. Welche Bedeutung er aber der Scene beimass, erhellt aus seinen Briefen an Iffland, dem er u. a. (S. 211 fg.) schreibt: „Dass die Rolle Melvils, so klein sie ist, in sehr guten Händen seyn muss, werden Sie selbst finden. Ja, ich würde Sie selbst bitten, solche zu übernehmen, wenn sich kein anderer Schauspieler mit der gehörigen Würde dazu fände." Und später: „Dass Sie sich den Melvil zugetheilt, macht mir für den fünften Akt des Stücks die schönste Hoffnung, und ich erkenne es zugleich für einen der wesentlichsten Dienste, die Sie meinem Stücke leisten konnten." Wichtige, ja quellenmässige Bedeutung für unsere Frage hat der folgende, wenig gekannte Bericht des Schauspielers Haide[31]), welcher bei der ersten Aufführung in Weimar (14. Juni 1800) den Melvil spielte. K. A. Böttiger theilt ihn mit im Taschenbuch Minerva 1813 S. 35 fg.: „Mit warmer Vorliebe, erzählt Haide, legte mir Schiller bei den Vorbereitungen zur ersten Aufführung die Scene im fünften Aufzuge ans Herz. Als Katholik musste ich ihm den ganzen kirchlichen Ritus der Ohrenbeichte und des Abendmahls mittheilen; er gab mir auf, so weit es mit den Worten übereinstimme, die übliche Priestermanier bei der Administration beider Sakramente genau darzustellen, die Absolution mit dem ein dreifaches Kreuz bildenden Gest deutlich zu bezeichnen, und das Abendmahl *sub utraque*, unter beiderlei Gestalt zu reichen, indem zu dem Kelche, dem Vorzuge des katholischen Klerus, auch die Könige berechtigt seyen. Allein was geschah? Nach einer Vorprobe wurde der Herzog von diesem theatralischen Wagestück — Profanation nennten es viele —

unterrichtet, er schrieb Schillern einen Brief mit der ihm eigenen feinen Schonung und Güte, worin er ihn dringend ersuchte, die öffentliche Feier einer religiösen Weihe vom Theater wegzulassen, indem Er sowohl, als alle Verständigen wohl vollkommen über die Zweckmässigkeit und Unanstössigkeit dieser Scene an und für sich mit dem Dichter einverstanden wären, die gemeine Masse aber doch wohl vielfachen Anstoss daran nehmen könne. Schiller, der alles vorher genau erwogen hatte und sich wohl bewusst war, dass diese Scene, gleichsam der Schlussstein des Ganzen, nicht ohne den grössten Nachtheil fehlen könne, war höchst leidenschaftlich gereizt, und es entschlüpfte ihm in dieser Stimmung die harte Aeusserung: „Ich werde noch einmal ein Stück schreiben, worin der Heldin geschieht, was der Maria von Bothwell geschehen ist. Sie müssen zusehn!“ Damit liess er mich gehn. Indess änderte er doch die ganze Scene ab: Ciborium und Kelch blieben weg, und er schloss mit der Absolution.“ (Vgl. Anm. 29.).

Doch zurück zum Schluss unsres Dramas. Maria ist mit Gott versöhnt, versöhnt mit der Welt. Der Widerspruch zwischen ihrem eignen und dem allgemeinen sittlichen Rechtsbewusstsein ist gelöst durch ihr Bekenntniss, dass sie den Tod verdiene; sie schreitet hoch, geläutert, gesühnt zum Schaffot. Lester[32]) spricht aus unsrer Seele:

Sie geht dahin, ein schon verklärter Geist.

Die Handlung ist zu Ende, die Aufgabe des Stückes gelöst. Soll nun mit dem Zusammenbrechen Lesters und dem dasselbe bei der Aufführung leider noch immer begleitenden scheusslichen Beilschlage hinter der Scene — es ist als müsste für das dem Auge entzogene Schauspiel der Hinrichtung wenigstens das Ohr des mordliebenden Publikums schadlos gehalten werden — soll damit das Stück schliessen? Es ist eine Frage von untergeordneter Bedeutung. Ich gestehe, dass ich bei der Aufführung, der ich beigewohnt, die letzten Auftritte in Elisabeths Palast ungern entbehrt habe. Die Aufregung der Abschiedsscenen und des letzten Monologs Lesters will beruhigt sein, in sanftere Bewegung ausklingen, auch verlangen wir an Elisabeth eine Strafe vollzogen zu sehen;

und Strafe ist's, wenn ihr die Gewissheit wird, dass Kurl und Nau falsch geschworen, Strafe, wenn Talbot der Eitlen erklärt, dass ihr Name dem Abscheu aller Zeiten preisgegeben, und mit dem Siegel sein Amt in ihre Hände zurückgiebt, Strafe, wenn sie selbst ihren treuen Rathgeber Burleigh verbannen muss. Und als sie endlich, von allen verlassen, nach Lester fragt, da wird ihr die Antwort:

Der Lord lässt sich
Entschuldigen; er ist zu Schiff nach Frankreich.

Noch ein Blick über das Ganze. Akt 1, 3 und 5 enthalten die eigentliche Handlung des Dramas, die im wesentlichen nur die Auseinanderfaltung eines Charakters ist. Akt 2 und 4 haben eine secundäre Bedeutung. Akt 2 soll die Situation des dritten Aktes möglich machen und herstellen, Akt 4 soll die im ersten und zweiten um des dritten willen eingeführten Motive, die zwar nebensächlicher Natur, aber von höchster dramatischer Wirksamkeit sind, zu Ende führen und die Situation des fünften herstellen, d. h. Elisabeth zur Unterschrift bringen. Um dies letzte Resultat zu erzielen, hätte es freilich, bei der Entschiedenheit Elisabeths, die Gegnerin zu vernichten, von Anfang an einen kürzeren Weg gegeben. Da Schillers Plan aber einmal den Umweg über den Park von Fotheringhay durchaus verlangte, so musste das in Folge dieses Plans dem Charakter Elisabeths gegebene heuchlerische Schwanken auch bis zu Ende durchgeführt werden. In der Haupthandlung aber der Akte 1, 3 und 5 hat Schiller nicht bloss die Läuterung des Charakters der Heldin zur Anschauung gebracht, sondern es nebenbei verstanden, sie, die mit dem unumwundenen Bekenntniss ihrer furchtbaren Schuld in das Drama eintritt, im Verlauf desselben, wie unmerklich, in der Achtung des Zuschauers zu heben, zuerst durch das Mitleid, das die ungerechte Verurtheilung, dann durch die Parteinahme, die das übermüthige Betragen Elisabeths, endlich durch die Bewunderung, welche ihr Bekenntniss erweckt, sie verdiene den Tod, der ungerechter Weise von den Menschen über sie verhängt ist[33]).

III.

Die Jungfrau von Orleans.

Zu den beiden besprochenen Tragödien bildet die nächstfolgende, die Jungfrau von Orleans, an der Schiller vom 1. Juli 1800 bis zum 15. April 1801 arbeitete, in vielfacher Beziehung einen scharfen Gegensatz. Bei jenen beiden Stoffen hatte der Dichter es immer mit einer gewissen Genugthuung hervorgehoben, er suche die Hauptcharaktere möglichst ausser sich, möglichst objectiv realistisch zu halten. Im Wallenstein, gestand er (an Göthe No. 249), interessire ihn das Sujet fast gar nicht, nie habe er eine solche Kälte für seinen Gegenstand mit einer solchen Wärme für die Arbeit vereinigt. Den Hauptcharakter traktire er wirklich mit der reinen Liebe des Künstlers. Ueber Maria Stuart habe ich seine Aeusserung, dass sie keine weiche Stimmung erregen solle, bereits hervorgehoben; dass er dem Charakter nicht die Fähigkeit zutraue, moralisch zu interessiren, sagt er ein Jahr nach Beendigung des Dramas an Körner ausdrücklich (4, 237; 5. Oct. 1801): „Maria Stuart ist freilich keine Aufgabe für eine solche Gesellschaft, als die Seconda'sche [in Leipzig und Dresden], und wenn auch der Schauspieler alles dafür thäte, so kann sich das Publikum nicht darein finden, an einer reinen Handlung, ohne ein Interesse für einen Helden Gefallen zu finden." Und demselben Körner hielt er, ebenfalls nach Beendigung der Maria, bei Gelegenheit Körner'scher Aenderungsvorschläge zum Wallenstein eine Vorlesung (4, 182) über das moralische und ästhetische Interesse an dem Charakter eines tragischen Helden: „Der Held einer Tragödie braucht nur so viel moralischen Gehalt, als nöthig ist, um Furcht und Mitleid zu erregen. Freilich

macht man schon längst andere Forderungen an den tragischen Dichter, und uns allen ist es schwer, unsere [moralische] Neigung und Abneigung aus dem Spiel zu lassen. Dass wir es aber sollten, und dass es zum Vortheil der Kunst gereichen würde, wenn wir unser Subject mehr verläugnen könnten, wirst Du mir eingestehen.

Da ich übrigens selbst, von alten Zeiten her, an solchen Stoffen hänge, die das Herz interessiren, so werde ich wenigstens suchen, das eine nicht ohne das andere zu leisten. — Mein neues Stück [Die Jungfrau] wird auch durch den Stoff grosses Interesse erregen, hier ist eine Hauptperson und gegen die, was das Interesse betrifft, alle übrige Personen in keine Betrachtung kommen." Hier hatte der Dichter also wieder einen Stoff gefunden, der nicht bloss seinem künstlerischen Verstande, sondern seinem Herzen, d. h. seinem Bedürfniss zu idealisiren, zusagte, der ihn sacht auf den mit den letzten beiden Heldencharakteren verlassenen Weg der idealistischen Manier zurücklenkte. So ruft er denn auch, als er seine Heldin auf die Reise über die Bühnen hinausgesandt hatte, in dem Gedicht „Das Mädchen von Orleans" ihr nach:

Dich schuf das Herz, Du wirst unsterblich leben;

und ähnlich schreibt er an seinen Freund und Verleger Göschen: „Dieses Stück floss aus dem Herzen und zu dem Herzen sollte es auch sprechen" (Geschäftsbriefe S. 284).

Während ferner in den voraufgegangenen zwei Dramen ein retardirendes Moment der Unentschlossenheit, welches in beiden Fällen Folge des dramatischen Planes war, dem Gange des Ganzen etwas Schleppendes gab, weht in diesem Stücke von Anfang an eine frische Brise, die das Schifflein der Handlung unaufhaltsam von Neuem zu Neuem treibt. Und endlich, während dort die ganze Handlung einmüthig einem dramatischen Ziele als dem von ihr zu gewinnenden Resultat zustrebt, und der Dichter also auf dies zu erreichende Ziel hin die ganze vorangehende Handlung eng und geschlossen componiren musste, so bringt in unserm Stücke die Natur der dramatischen That, die zunächst erreicht werden soll, es mit sich, dass der voraufgehende Theil des Dramas weniger eine

Kette von Ereignissen sein kann, deren Ziel und Folge jene That wäre, als vielmehr eine die Bedeutung jener That für die Heldin klarlegende Exposition. Die That ist nämlich die Verliebung (wenn man mir das hässliche Wort gestatten will) Johannas in Lionel. Diese Liebe darf — den Grund hoffe ich später darlegen zu können — keine langsam keimende, sie muss eine plötzlich überfallende, sie kann also nicht das Resultat einer voraufgehenden Reihe von Ereignissen sein. Der ganze voranstehende Theil des Dramas hat also nur die Aufgabe, den Zuschauer so zu instruiren, dass, wenn jenes plötzliche Ereigniss eintritt, er die Bedeutung desselben für Johanna mit einem Schlage und nach allen Seiten hin erkennt.

Johanna ist ein reines, von der Gottheit zum Werkzeug grosser Thaten erlesenes Wesen. Als solches dokumentirt sie sich bei ihrem ersten Auftreten zu Chinon vor dem König und seinem Hofe, als solche dokumentirt sie sich in den Schlachten dem Feinde gegenüber, als solche endlich durch ihre versöhnende Redegewalt am Herzog von Burgund. Ihr ist der göttliche Auftrag geworden (I, 10):

vertilge meines Volkes Feinde
Und führe Deines Herren Sohn nach Rheims,
Und krön' ihn mit der königlichen Krone.

Aber mit diesem Auftrag zugleich ist ihr ein doppeltes Gebot gegeben worden: der irdischen Liebe zu widerstehen (I, 10) und mit dem Schwert zu tödten alles lebende, das ihr der Schlachtengott verhängnissvoll entgegenschickt (II, 7). Gegen beide Gebote soll nach des Dichters Absicht die Heldin dadurch fehlen, dass sie sich in einen Feind verliebt. Damit der Zuschauer das als eine Schuld erkenne, so genügt dem Dichter nicht, durch ein- oder mehrmalige Erwähnung ihm jene Verbote bekannt zu machen; er weiss, wie leicht dergleichen überhört wird, er weiss auch, wie derbe, nicht misszuverstehende Motivirung das Publikum verlangt. Daher müssen beide Gebote schon vor der entscheidenden Scene zu thatsächlicher Anwendung vor den Augen des Zuschauers gelangen. Johanna muss den Liebesantrag edler Bewerber zurückweisen, und Johanna muss den rührenden Bitten eines

Feindes, Montgomery, gegenüber dem Mitleid ihr Herz verschliessen.

Aber zum Verlieben gehören zwei. Soll die entscheidende Scene und die von ihr abhängige Entwickelung, in welcher noch weiter der Geliebte eine Rolle zu spielen hat, Verständniss finden und Mitleid erwecken, so muss der, welcher die Heldin vom Wege der Pflicht abweichen macht, dem Zuschauer als ein liebenswerther bekannt sein. Daraus ergiebt sich die Nothwendigkeit, das engländische Lager mit in den Bereich der Darstellung zu ziehen, und daraus wieder der Gedanke, dies Lager im Gegensatz zu dem romantisch idealen französischen zum Sitz des Materialismus zu machen; der materialistisch starke Talbot — dem übrigens auch eine praktisch in das Geschick der Heldin eingreifende Rolle zugedacht ist — der Gegensatz zur weichen Romantik des Königs Karl, die wuthschnaubende Megäre Isabeau zur gottbegeisterten Johanna und liebeerfüllten Sorel. So dienen die ersten drei Akte nicht dazu, durch ihre Handlung die Schlussscene des dritten Akts herbeizuführen, sondern nur, das Verständniss dieser Scene sicher zu stellen. Die Handlung, die sie enthalten, eilt also nicht straff, wie namentlich in dem letzten der früheren beiden Dramen, gleich einem in enges Bette eingeschlossenen Bergstrom auf dieses Ziel los, sondern hat Zeit und Gelegenheit, sich freier zu verbreiten, und nur hie und da ahnt man, wo der Strom hingeht. Die Handlung der ersten drei Akte (oder mit dem Vorspiel der ersten vier) hat durchaus epischen Charakter. Eine grosse Zahl von Personen, Dunois, La Hire, Du Chatel, der Erzbischof, Sorel, Burgund, Montgomery, Isabeau stehen der eigentlich tragischen Handlung völlig fern und sind wesentlich Expositionsfiguren, erfunden, um auf die Gestalt der Heldin, zum Theil bloss durch ihre gegensätzliche Wirkung, gewisse vom Dichter beabsichtigte Lichter fallen zu lassen. So verstehen wir denn nun und können nachempfinden, was Schiller am 28. Juli 1800 (4, 188 fg.) an Körner schreibt: „Das Mädchen von Orleans lässt sich in keinen so engen Schnürleib einzwängen, als die Maria Stuart. Es wird zwar an Umfang der Bogen kleiner sein, als dieses letztere Stück; aber die dramatische Handlung hat einen grösseren

Umfang, und bewegt sich mit grösserer Kühnheit und Freiheit. Jeder Stoff will seine eigene Form, und die Kunst besteht darin, die ihm anpassende zu finden."

Die Haupthandlung des Dramas also, Johannas Liebe zu Lionel, welche erst in der Mitte des Dramas einsetzt, nachdem die der Heldin gewordene Aufgabe fast erfüllt ist, wird durch die voraufgehende Kette von Ereignissen nicht erklärt, nicht motivirt. Das ist dem Dichter zum schweren Vorwurf gemacht. Platen spottet:

Etwas weniger, Freund, Liebschaften! So wärst Du beliebt zwar
Weniger, weil ja so sehr Thekla gefallen und Max.
Eins doch find' ich zu stark, dass selbst die begeisterte Jungfrau
Noch sich verliebt furchtbar schnell in den britischen Lord.

Wie man auch versucht hat, aus den voraufgehenden Scenen des dritten Akts eine allmähliche Verweltlichung der Gottesstreiterin (so Düntzer in seiner Erläuterungsschrift zu diesem Drama, Lpz. Verl. von Ed. Wartig) oder eine Wendung des naiven Naturkindes zur Schuld der Reflexion (so G. Hauff in Herrigs Archiv XII, 1853, S. 385 fgg.) herauszulesen, es bleibt doch das Factum bestehen, dass die Liebe psychologisch nicht motivirt sei. Düntzer (a. a. O. S. 137) erklärt für den Anfang ihrer Verweltlichung den Umstand, dass sie (III, 4) den Adel annimmt. Von da ab sucht er die in ihr zunehmende Corruption — um mich dieses starken Ausdrucks zu bedienen — an Kleinigkeiten in Johannas Worten nachzuweisen, die sie, wohnte noch die ganze Unschuld in ihrem Herzen, anders sagen müsste. Dass sie schliesslich in der Scene mit dem schwarzen Ritter diesen wuthentbrannt verfolge und nach seinem Blute dürste, bezeichne ihren Abfall von der resignirten Gottergebenheit, mit der sie noch gegen Montgomery den Todesstreich führte; aus der Gottesstreiterin sei eine ruhm- und ehrsüchtige Heldin geworden, die von jetzt an auch der Macht der Liebe verfallen könne. Trotz des auf den ersten Blick bestechenden Argumentes, das in Düntzers Auffassung von Johannas Standeserhöhung liegt, kann ich ihm nicht beistimmen. Dass Johanna den Adel nicht hätte annehmen sollen, ist ein Urtheil, das aus dem Stücke selbst uns entgegengetragen werden müsste, das aber im Gegentheil nirgends in demselben

eine Stütze findet. Bei der hohen Auffassung, welche die Jungfrau von dem Königsberufe hegt, wäre vielmehr ein Verschmähen der hohen Auszeichnung, die ihr freiwillig von ihrem Könige gezollt wird, im höchsten Grade auffallend, zumal ihre Auftraggeberin selbst, die himmlische Maria, gesagt hatte (Prol.4):

> Doch werd' ich Dich mit kriegerischen Ehren,
> Vor allen Erdenfrauen Dich verklären;

der Adel ist eine solche kriegerische Ehre. Dass Johanna aber nach derselben gegeizt habe, dass die Verleihung derselben ihrem Verlangen entgegengekommen sei, dass sie über dieselbe eine Befriedigung empfinde oder auch nur über die Annahme im Geringsten ihr Gewissen beschwert fühle, wird durch keine Silbe angedeutet. Unmittelbar nach dem Ritterschlage erklärt sie, bescheiden wie zuvor:

> — nicht verliess ich meine Schäfertrift,
> Um weltlich eitle Hoheit zu erjagen.

Die Hoheit, die sie soeben erhalten, hat sie auch wirklich nicht erjagt, und es ist kein Grund zu der Hypothese, dass sie durch Annahme derselben mit dem Willen ihrer göttlichen Herrin in Conflict gerathen sei. Ganz hinfällig aber erst sind jene Kleinigkeiten in Johannas Reden, mit welchen Düntzer (S. 138) den weiteren Verfall ihrer Pflichttreue nachweisen will. So fällt es ihm auf, dass die Jungfrau auf des Erzbischofs Drängen, nach Vollendung ihres Auftrages die Gefährtin eines Mannes zu werden, dem gegenüber nicht ihre göttliche Sendung betone, sondern erkläre, sie werde, wenn dieser Zeitpunkt eingetreten, thun, was ihr „die innere Stimme“ gebieten werde. Aber wohlgemerkt: „die innere Stimme“ sind nur Düntzers Worte; Johanna sagt (III, 4):

> „ich weiss noch nicht zu sagen,
> Was mir der Geist gebieten wird zu thun;
> Doch wenn die Zeit kommt, wird mir seine Stimme
> Nicht schweigen, und gehorchen werd ich ihr.

Des Geistes Stimme ist nicht, wie Düntzer erklärt, die Stimme ihres eignen Innern, sondern, wie „des Geistes Ruf“ im Abschiedsmonolog des Vorspiels, die Stimme des göttlichen Geistes; heisst das also nicht ihre göttliche Sendung betont?[34])

Wenn sie aber wuthentbrannt dem schwarzen Ritter sich an die Fersen heftet, die reine, gotterfüllte dem Boten der Hölle, also ihrem unversöhnlichsten, principiellsten Widersacher — darin sollte der Dichter eine Verweltlichung, einen Abfall vom göttlichen Auftrag darstellen wollen?

Noch weniger kann ich mit G. Hauff finden, dass die zur Schuld führende Bahn bei Johannas Monolog nach der Montgomeryscene (II, 8: „Erhabne Jungfrau, Du wirkst mächtiges in mir!") abbiege. Gegen die naive Hingabe an die heilige Jungfrau tritt nach Hauffs Erklärung die Reflexion auf. „Giebt sie sich einen Augenblick dem Zaudern hin, so ist das Menschliche an die Stelle des Göttlichen getreten. Dieser Augenblick des Zauderns tritt in dem Kampfe mit Lionel ein:

Mit Deinem Blick fing Dein Verbrechen an."

Reflexion, dächte ich indessen, ist von vorn herein von Johannas Charakter nicht ausgeschlossen, wenigstens zeugt der Abschiedsmonolog: „Lebt wohl, ihr Berge" durchaus nicht von der naiven Reflexionslosigkeit, die nach Hauffs Erklärung das Charakteristische der Jungfrau bis zur Montgomeryscene sein müsste, die principielle Aenderung ihrer Sinnesart von Naivität zur Reflexion kann ich also als im Drama vorhanden gar nicht anerkennen.

Die Liebe Johannas zu Lionel bleibt demnach eine plötzliche, für die in ihrem Charakter sich keine Anknüpfungspunkte finden: ich halte diesen Vorwurf, denn es ist ein solcher, in aller Schärfe aufrecht, und doch behaupte ich, Schiller hat diese innere Zusammenhangslosigkeit der Liebe Johannas und ihres Charakters gewusst, ja sogar gewollt. Ein Mann, von dem sogleich mehr gesprochen werden muss, K. A. Böttiger, der gerade über die drei Tragödien, die uns heute beschäftigen, nicht ohne Zudringlichkeit mit Schiller Verhandlungen gepflogen hatte (vgl. Anm. 6 und 28), schrieb über unsern Dichter das Wort[29]: „Das Unglück ist bei Schiller, dass er seine Missgriffe so kunstgerecht motivirt und sich seiner Gründe so scharf bewusst ist, dass, wo er einmal fehlgegriffen, kaum eine Besserung zu hoffen ist." Das ist entschieden ein kluges treffendes Wort. Dass [illegible]

das Unmotivirte dieser Liebe erkannte, ist mir dadurch unzweifelhaft, dass er alles gethan hat, um, was den Charakter angeht, den Eindruck des Unmotivirten noch zu erhöhen. Bis zum Aufbruch in die Schlacht, die ihr verhängnissvoll werden soll, wird mit starken Strichen ihre Unzugänglichkeit für das Liebegefühl gezeichnet.

Wenn Viehoff (Schillers Leben, Stuttg. 1875, II, S. 178) zur Motivirung der Liebe auf Johannas reizbare Phantasie, ihr tiefes, glühendes Gefühl hinweist und erklärt: „Dass in einem solchen Gemüth, worin Glaube und Vaterlandsliebe mit einer das Gewöhnliche so weit überragenden Gewalt aufgetreten sind, auch die Liebe mit ganz ungewöhnlicher Kraft auftreten werde, lässt sich voraus als höchst wahrscheinlich aufstellen", so möchte ich im Gegentheil sagen, dass gerade die hohe Steigerung von Glauben und Vaterlandsgefühl in ihr das Auftreten der Männerliebe unwahrscheinlich machen. Und in der That, ihr Gemüth hat auch keinen Raum für dies Allotrium übrig. Da sie Raimond verschmäht, muss sie von ihrem Vater die vorwurfsvollen Worte hören (Prol. 2):

Du stössest ihn verschlossen, kalt zurück,
Noch sonst ein andrer von den Hirten allen
Mag Dir ein gütig Lächeln abgewinnen.
— — —
Das Herz gefällt mir nicht, das streng und kalt
Sich zuschliesst in den Jahren des Gefühls.

Mit welcher schroffen Heftigkeit weist sie (III, 4) die Anträge La Hires und Dunois' zurück:

Ihr blinden Herzen! Ihr Kleingläubigen!
Des Himmels Herrlichkeit umleuchtet euch,
Vor eurem Aug' enthüllt er seine Wunder,
Und ihr erblickt in mir nichts als ein Weib.
— — —
Weh mir, wenn ich das Rachschwert meines Gottes
In Händen führte, und im eiteln Herzen
Die Neigung trüge zu dem ird'schen Mann!
Mir wäre besser, ich wär' nie geboren!
Kein solches Wort mehr, sag' ich euch, wenn ihr
Den Geist in mir nicht zürnend wollt entrüsten.

Der Männer Auge schon, das mich begehrt,
Ist mir ein Grauen und Entheiligung.

— — —

Befiehl, dass man die Kriegstrommete blase!
Mich presst und ängstigt diese Waffenstille,
Es jagt mich auf aus dieser müss'gen Ruh
Und treibt mich fort, dass ich mein Werk erfülle,
Gebietrisch mahnend meinem Schicksal zu.

Ich weiss wohl, dass Viehoff und wohl so ziemlich alle Erklärer, um eine Brücke zur Verliebung zu gewinnen, diese schroffe Heftigkeit für den Versuch Johannas halten, eine Stimme der Weltlichkeit, die sie in der Brust sich regen fühlt, zu übertäuben. Dem widerspreche ich auf das Entschiedenste. Zunächst, was könnte diese Stimme in dieser Situation anders bedeuten, als so etwas wie Liebe, noch keine wirkliche, aber doch eine beginnende; fühlt sie sich dem göttlichen Verbote gegenüber nicht mehr in ihrer alten Sicherheit, so muss dem doch eine augenblickliche innere Erfahrung zu Grunde liegen. Auf wen könnte denn aber diese keimende Liebe gerichtet sein? Auf die Bewerber; aber doch nicht auf alle beide? Einer müsste denn doch der Bevorzugte sein, und wer? Ich frage, wenn der Dichter in diesem Benehmen Johannas den Anfang einer Fähigkeit zu lieben dem Zuschauer klar machen wollte, durfte er dann zwei Bewerber auftreten und beiden unterschiedslos dieselbe harte Abfertigung zu Theil werden lassen? Träte Dunois allein auf, so könnte man wohl sagen: „Ihre Heftigkeit ist verdächtig; im Grunde liebt sie ihn;“ nun werden aber — gewiss eine wohlüberlegte Einrichtung des Dichters — zwei Freier wie einer behandelt; man wird doch nicht sagen wollen, im Grunde liebe sie beide doch. Ich fasse vielmehr ihr Auftreten als das, wofür es sich giebt, für den geraden und offenen Ausdruck, prosaisch zu reden, der Männer- und der Heirathsscheu. Und wenn sie das Thema abbricht mit der Erklärung:

Mich presst und ängstigt diese Waffenstille,

so liegt darin nur der Ekel, das Grauen ausgedrückt, das ihr schon das blosse Reden von diesem Thema verursacht, und dem sie durch den Aufbruch zum Kampf entgehen will.

Wozu aber diese starke Betonung von Johannas Abscheu vor der Männerliebe? Zu einem ähnlichen Zweck, wie ihr Monolog nach der Montgomeryscene (II, 8):

Erhabne Jungfrau, du wirkst mächtiges in mir!
Du rüstest den unkriegerischen Arm mit Kraft,
Dies Herz mit Unerbittlichkeit bewaffnest du.
In Mitleid schmilzt die Seele und die Hand erbebt,
Als bräche sie in eines Tempels heil'gen Bau,
Den blühenden Leib des Gegners zu verletzen,
Schon vor des Eisens blanker Schneide schaudert mir,
Doch wenn es Noth thut, alsbald ist die Kraft mir da,
Und nimmer irrend in der zitternden Hand regiert
Das Schwert sich selbst, als wär' es ein lebend'ger Geist.

In diesem Monologe bekennt Johanna sich als ein blindes Werkzeug der Gottheit. Sie schaudert vor dem Tödten, aber doch schlägt sie, treu dem Gebote, nieder, wer ihr entgegentritt. Nicht ihr Verdienst ist's also, wenn sie dies Gebot hält, das Schwert regiert sich selbst in ihrer Hand, die Gottheit ist es, die es führt. In ähnlicher Weise tritt sie, die männerscheue, in den Fürstensaal, und bewegt sich unter den Männern frei und voll Hoheit, denn die Gottheit spricht aus ihr, wie Burgund es an sich erfährt und anerkennt. Wenn sie aber ihr Herz auch an Karls Hofe rein bewahrt von Männerliebe, ist das ihr Verdienst? Darf man ihr als Pflichttreue eine Abneigung zu lieben anrechnen, die älter ist, als das Gebot, nicht zu lieben? Wenn sie Dunois und La Hire abweist — soll es für eine That der Ueberwindung, des Gehorsams gegen den göttlichen Willen gelten, die Freier ausgeschlagen zu haben, für die ihr Herz nichts fühlt? Denn dass in den „guten Partieen" noch eine besonders starke Verlockung für sie gelegen hätte, diese Annahme würde sie sich doch wohl selbst verbitten. Jene starke Betonung ihres Grauens vor dem Gedanken an der Männer Begehr soll in dem Zuschauer das Urtheil erwecken, dass in diesem Falle der Gehorsam gegen das göttliche Gebot ihr keinen Kampf, keine Selbstüberwindung koste, also auch keine Probe ihrer Charakterstärke sei. Ueberhaupt ist das Gebot, keinen Mann zu lieben, so beschaffen, dass seine Befolgung entweder ganz und gar kein Heroismus ist — denn bekanntlich ist es kein Helden-

stück, nicht zu lieben, wo man keine Liebe fühlt — oder aber einen gewaltigen Heroismus erfordert, sobald einmal das Herz den Strahl der Liebe empfangen hat; es ist ein Gebot, dessen Beobachtung ein anerkennenswerthes Verdienst erst werden kann nach einer voraufgegangenen Uebertretung. Nun hat die göttliche Jungfrau ihr gesagt (I, 10):

Gehorsam ist des Weibes Pflicht auf Erden,
Das harte Dulden ist ihr schweres Loos,
Durch strengen Dienst muss sie geläutert werden,
Die hier gedienet, ist dort oben gross.

Soll sie dort oben gross sein, so wird sie diese Erhöhung erst verdienen müssen durch wirklich eignen Kampf, durch Selbstüberwindung. Wer eine Leidenschaft nicht kennt, wem das gottgegebne Naturell jeden ersten Anlass dazu fern hielt, darf sich der Leidenschaftslosigkeit vielleicht freuen, aber nicht rühmen. Die Gottheit wollte ihr Werk vollendet sehen, und so lange stützte und regierte sie ihre Erkorene mit ihrer Macht; nun aber ist es vollendet, wenigstens nahezu vollendet und jetzt muss Johanna, ehe sie dort oben eingeht, sich ausweisen, ob sie werth ist, dort gross zu sein. Der zweite Theil der Tragödie ist darauf angelegt, das was die Heldin im ersten lediglich als ein blindes Werkzeug der Gottheit und aus instinctivem Abscheu vor der Männerliebe thut, sie nunmehr durch einen bewussten schweren Sieg über sich selbst erringen zu lassen. Dazu muss sie plötzlich, wie vom Blitz, von der Liebe getroffen werden, von der ganzen, vollen Liebe auf einmal, gegen die es im ersten Moment keinen Widerstand giebt. Dass dieser Blitzstrahl sie trifft, ist natürlich nicht ihre Schuld — ich begreife nicht, wie man bei der Beschaffenheit der Scene hier hat die Schuld suchen können — sondern eine Schickung aus einer andern Welt. Aber nun trage Dich mit dieser Liebe, Johanna, nun finde Dich mit ihr ab, nun ringe und kämpfe, bis Du zerschlagen und verstossen, gefangen, verspottet und mit dem Tode bedroht wieder vor dem stehst, der Deine Ruhe mit sich genommen, und wenn Du dann den Arm, der Dir Rettung, Leben und Liebe zugleich bietet, verschmähst, dann hast Du die Prüfung bestanden, dann wirst Du dort oben gross sein. So stellt sich als das specielle Ziel des zweiten

Theiles der Tragödie die zweite Unterredung mit Lionel (V, 9—10) dar, als das Ziel der ganzen Tragödie aber — man erinnere sich doch ja immer, dass sie eine romantische heisst — ergiebt sich Johannas Aufnahme in den Himmel, die schon im ersten Akt durch die citirten Worte der Himmelskönigin als von der Gottheit, wie vom Dichter beabsichtigt angedeutet ward.

Dieses Ziel erinnert entschieden an den Schluss der Fausttragödie. Auch für sie hatte Göthe bereits in diesen Jahren seit 1797, in denen er, wie allgemein angenommen wird, den „Prolog im Himmel" dichtete (v. Löper, Göthes Werke Bd. 12, S. XVI, Fr. Vischer, Göthes Faust, Stuttg. 1875, S. 6) als Endziel Fausts Aufnahme in den Himmel in's Auge gefasst; auch sein Held sollte, freilich durch einen bunter verschlungenen Erziehungsweg, derselben erst würdig gemacht werden; und erfahren wir nun (an Göthe Nr. 769, vgl. 768), dass der Faust auch sonst auf die Schiller'sche Tragödie eingewirkt, dass die jambischen Senare Montgomerys durch den Monolog der Helena im zweiten Theil des Faust hervorgerufen sind, so wird sich eine Blutsverwandtschaft des Faust und der Johanna nicht läugnen lassen; sie sind eben Geschwisterkinder. Hier wie dort spüren wir die Leitung des Geschickes durch den, „der Sonne, Mond und Sternen ihre Bahn weist." Aber so klar die Verwandtschaft, ebensowenig lässt sich freilich verkennen, auf wessen Seite das grössere und tiefere dichterische Verdienst ist. Dort ein Erziehungswerk zum Besseren hin, also ein rein psychologischer Vorgang, hier ein von vorn herein übernatürlich gutes Wesen, das für den Himmel nicht erst erzogen, sondern nur geprüft zu werden braucht, dort ein tief menschliches Bedürfniss und ein echt göttliches Amt, hier übermenschliche Natur und in gewissem Grade Laune der Gottheit.

Doch zurück zu unsrer Liebesgeschichte. Wenn ich sie für eine Prüfung erkläre, so kann ich dafür zwei Zeugnisse von Schiller selbst beibringen. Als er, um den vierten Akt auszuarbeiten und den fünften im Groben zu entwerfen, im März 1801 sich nach Jena in sein Gartenhaus zurückgezogen hatte, schrieb er von da an Göthe (No. 810, d. 3. April 1801):

„Von meinem letzten Akt augurire ich viel Gutes, er erklärt den ersten, und so beisst sich die Schlange in den Schwanz. Weil meine Heldin darin auf sich allein steht, und im Unglück von den Göttern deserirt ist, so zeigt sich ihre Selbstständigkeit und ihr Charakteranspruch auf die Prophetenrolle deutlicher." Schiller ist also der Meinung, dass in dem ersten Theile der Tragödie, wo sich die Jungfrau nur im willenlosen Dienst der Gottheit und wie ein von dieser geleitetes Werkzeug bewegt, sich zwar als Prophetin zeige, aber ihren Anspruch auf eine solche Rolle durch keine selbständige That legitimire; erst in dem Zustande der Verlassenheit und des Unglücks bewähre sie ihren Charakter der Prophetenrolle würdig; d. h. dieser Zustand ist eine Prüfung.

Das zweite, noch deutlichere Zeugniss Schillers hat seine besondere Geschichte. Karl August Böttiger, bis 1804 Director des Gymnasiums in Weimar, von Schiller und Göthe zwar hie und da durch sein Wissen brauchbar befunden, aber stets mit verächtlicher Betonung erwähnt, eine rechte Mäklernatur, „Freund Ubique", wie sie ihn nannten, ein keineswegs zuverlässiger Gewährsmann (vgl. Anm. 6 u. 28), veröffentlichte im Taschenbuch Minerva 1812 S. 35 fgg. angeblich aus zwei Briefen Schillers an einen Freund aus dem November 1801 Geständnisse des Dichters über unsere Tragödie. Dass nun freilich Schiller solche Briefe nicht geschrieben, konnte, seit Schiller'sche Briefe überhaupt erst genügend bekannt waren, nicht zweifelhaft sein; dieselben trugen in so vielen Einzelheiten so offenbar das Gepräge der Fälschung und des Irrthums, dass sie namentlich von den Biographen des Dichters fast durchweg als unächt verworfen wurden. Ueberflüssige und gespreizte historische Gelehrsamkeit, das „kurze, drängende Leben", das nach Schillers Aeusserung ihm die Ausführung gewisser Pläne nicht gestatte (als ob er schon 1801 gewusst hätte, dass er nur noch 4 Jahre zu leben habe), und eine Auffassung von Johannas Schuld, die sich lediglich auf eine untergeschobene Lesart stützt, das waren wohl die hauptsächlichsten Verdachtsgründe gegen die Echtheit dieser Geständnisse. Aber man soll das Kind nicht mit dem Bade ausschütten. Böttigers Sohn, welcher von der Publikation in der Minerva

offenbar nichts wusste, veröffentlichte in seinem Buche: „Literarische Zustände und Zeitgenossen“ (Lpz. 1838) I, S. 135 fgg. aus seines Vaters Nachlass „Bemerkungen über die Jungfrau von Orleans aus Schiller's Munde. Den 26. Nov. 1801“, die mit jenen zwei Briefen dem Inhalte nach ganz, der Fassung nach fast ganz übereinstimmten, denen jedoch von den drei oben bezeichneten, Verdacht erregenden Punkten wenigstens die ersten beiden fehlten. Der Nachlass Böttigers ist grösstentheils in den Besitz der Königl. Bibliothek zu Dresden übergegangen, aus der mir das betreffende Originalblatt, in Folio, von Böttigers Hand geschrieben, das sein Sohn in dem bezeichneten Aufsatz nur mit unwesentlichen Veränderungen wiedergegeben hat, mit grösster Bereitwilligkeit mitgetheilt wurde. Da dieser erste Druck in den „Zeitgenossen“ ziemlich selten geworden ist, und ich des ganzen Schriftstückes bedarf, so folge es hier in buchstabentreuer Wiedergabe.

„Bemerkungen über die Jungfrau v. Orleans aus Schillers Munde.

D. 26. Nov. 1801.

Das Mädchen von Orleans ist ein in seiner Art einziges Sujet in der Geschichte und ein beneidenswerther Stoff für den Dichter, ohngefähr wie die Iphigenie bei den Griechen. Sch. hatte dreierlei Plan[36]) mit der Bearbeitung desselben, und hätte er Zeit, so würde er die beiden andern auch noch ausführen. Besonders lockend ist ihm der, wo ein treues Gemälde der damaligen Sitten und vor allen der gedankenlosen Ausgelassenheit am Hofe Carls VII (den Sch. jetzt nur schwach und liebenswürdig geschildert hat, dessen asotische Denkart aber mehr Verachtung verdient) mit den Angriffen der Engländer und der begeisterten Entschlossenheit der Jeanne d'Arc ganz anders contrastirt werden u. alles bloss historisch geschildert werden müsste. Dann würde auch die Johanna in Rouen verbrannt. Ueberhaupt kostete es ihn grossen Kampf, als er mit den ersten 4 Acten fertig war, von der Geschichte abzugehn. Er reisste[37]) desswegen nach Jena u. erst nach einer Wochenlangen Ablenkung aller Gedanken von seiner bisherigen

Arbeit kam ihm der Geist und Entschluss zu der romantischen Ausführung, wie sie nun ist. Er arbeitete im Ganzen 7 Monathe [38]) daran.

Der König war damals der Schutzgott des dritten Standes, des Bürgers u. Landmanns gegen die stolze Gewalt der hohen Vasallen u. des Adels. Darum musste er der Schäferin Johanna schon in einem rettenden, milden Lichte erscheinen u. darin glaubt Sch. einen Zug der weiblichen Natur durchgeführt zu haben, dass sich Johanna, die das Reich als ein Abstractum gar nicht denken konnte, sich doch nur immer den guten, liebenswürdigen König bei allen ihren Anstrengungen als letzten Zweck dachte. Daraus erklären sich mehrere Stellen besonders im Abschiede am Schluss des Prolog-Akts.

Die Szene mit dem Walliser Montgomery ist eine Lieblingsepisode des Dichters, die er ganz im Geiste Homerischer Dichtung nach der Art bildete, wie dort in der Ilias Lykaon das Leben von Achilles [39]) erfleht; und darum nahm er auch hier die Jamben des alten Trauerspiels, die *Senarios* oder *Trimetros* zur Ausführung. Diese sind ihrer Cäsur wegen auserordentlich schwer, ob auch so schön u. voltönend, dass es Sch. schwer wurde, nun wieder zu den Fünf-füsslern zurückzukehren. Montgomeri muss durch ein Frauenzimmer gespielt werden.

Das Stilschweigen der Johanna, als sie vor allem Volk vom Vater der Zauberei angeklagt wird, ist in ihrer visionären Schwärmerei selbst vollkommen gegründet. Dazu kommt die Vorstellung, sie dürfe aus Pflicht dem Vater nicht widersprechen. Bei diesem wirkt die gemeine Natur, in der es im Mittelalter u. Christianismus gegründet ist, bei auserordentlichen Erscheinungen weit lieber auf ein übermenschliches böses, als gutes Principium zu schliessen, und überhaupt lieber böses zu denken, und böse Motive unterzuschieben. Dazu ist Thibault ein melancholischer, schwarzgalliger Mensch, mit dem auch die Johanna nicht ein Wort spricht. Doch ist sie seine Tochter, und es ist psychologisch, dass von einem solchen Vater eine solche der Schwärmerei empfängliche Tochter geboren werden konnte. Der Himmel bekräftigt des Vaters Zeugniss und er entsühnt sie wieder durch ein Donnerwetter, auf dessen Erfolg die Johanna sich auf einmal für schuldlos hält.

Der schwarze Ritter soll dazu dienen, uns mit einem neuen Band an die romantische Geisterwelt zu knüpfen, da hier immer zwei Welten mit einander spielen. Eigentlich dachte sich Schiller dabei den Geist des kurz vorher verschiedenen (als Atheist der Hölle zugehörigen) Talbot. Immer sind die Menschen auf der höchsten Spitze stehend gefallen. Das widerfährt von dieser Szene auch der Johanna. Vollenden ist nur Sache der Götter. Sie muss, da sie nun ein Wort spricht, was die Nemesis beleidigt, u. wozu sie keinen Auftrag vom Himmel hatte, S. 170.[40])

Nicht aus den Händen leg ich dieses Schwert,
als bis das stolze England untergeht,

für diesen Uebermuth gestraft werden. Die Strafe folgt in der Verliebung in Lionel auf dem Fuss nach. Sie begehrt mit Geistern zu streiten. Eine einzige Berührung des Geistes lähmt sie.

Am Ende ist doch der ganze Handel mit der Verliebung nur eine Prüfung. Nur die geprüfte Tugend erhält zuletzt die kanonisirende Palme.“

Das Schriftstück ist voller Missverständnisse. Johannas Schuld soll in den gesperrt gedruckten Worten liegen: sie überhebt sich, lässt Böttiger den Dichter sagen, denn den Untergang Englands herbeizuführen habe sie nicht den Auftrag. Im Text steht aber auch nicht untergeht, sondern niederliegt, und die Niederlage Englands ist sicherlich das Ziel ihrer Sendung. Jene Erklärung von Johannas Schuld kann also nicht die Schiller'sche, sondern nur die Böttiger'sche sein[41]). Trotz dieses und andrer Irrthümer aber ist es zweifellos, dass die Aufzeichnungen auf einem wirklich statt gehabten Gespräch mit dem Dichter beruhen, und eine besonnene Kritik wird also durchaus genöthigt sein, ihnen Beachtung und Prüfung zuzuwenden. Da wird man es mir denn nicht verargen, wenn ich zunächst den letzten Satz, der genau das ausdrückt, wozu meine Erwägungen gelangt waren, mit beiden Händen ergreife und festhalte: Johannas Liebe zu Lionel ist eine Prüfung, durch deren glückliches Bestehen sie die „kanonisirende Palme“ sich erringen soll.

Wer hat aber im Stücke das Interesse, ihr diese Prüfung aufzulegen? Offenbar die Gottheit: sie ist es, welche die Versuchung wenn auch vielleicht nicht über sie bringt — denn Gott versucht Niemand — so doch dieselbe zulässt und in ihrem eignen Dienste verwendet, wie in Goethes „Prolog im Himmel" der Herr dem Mephisto die Erlaubniss giebt, den Faust seine Strasse sacht zu führen:

> Und steh' beschämt, wenn Du bekennen musst:
> Ein guter Mensch in seinem dunkeln Drange
> Ist sich des rechten Weges wohl bewusst.

Hatte also, wie wir gesehen haben, der Dichter für Johannas Liebe auf eine psychologische Motivirung verzichtet, ja alles gethan, um diese Liebe als ein psychologisches Paradoxon hinzustellen, so war das geschehen, um ganz allein eine andere, freilich äusserliche Art der Motivirung wirken zu lassen. Die Liebe soll lediglich herbeigeführt werden durch den Willen der leitenden göttlichen Macht, durch Schicksalsbestimmung, gleichsam durch den deus ex machina.

Soll in der Dichtung — so habe ich in meinem Aufsatz über Wallenstein gesagt (S. 11) — das Geschick als ein vorherbestimmtes sich erweisen, so bietet sich dem Dichter, um dies dem Publikum klar zu machen, kaum ein andres Mittel, als das des Orakels. Schiller hat dasselbe hier angewandt in den Worten des schwarzen Ritters. Soll aber Johanna mit Zustimmung der Gottheit und doch nicht durch die Gottheit versucht werden, so bedarf es eines Versuchers; auch diese Aufgabe ertheilte Schiller dem Schwarzen zu. Diese Gestalt ist bisher das grosse Fragezeichen unsrer Tragödie gewesen. Ist das Gespenst nur die Personification des innern Zwiespalts in der Brust der Heldin[42]? Ich glaube überhaupt an diesen Zwiespalt vor der plötzlichen Liebe nicht, und habe die Gründe entwickelt. Ist es ein Abgesandter der Hölle? Kann sein; jedenfalls aber und vor allem und trotz Palleskes Widerspruch ist es Talbots Geist. Zunächst führe ich drei Gewährsmänner an, von welchen zwei diese Deutung des Ritters aus Schillers eignem Munde wollen gehört haben, der dritte sie von Niemand sonst gehört haben kann. Böttiger sagt: „Eigentlich dachte sich Schiller dabei den Geist des kurz vorher verschie-

denen (als Atheist der Hölle zugehörigen) Talbot." Der alte Schauspieler Heinrich Schmidt erzählt in seinen „Erinnerungen eines weimarischen Veteranen" (Lpz. 1856) S. 98 fgg., er habe Schillers erster Vorlesung von seiner Jungfrau von Orleans beigewohnt[43]), und Schiller habe nach derselben zu der Gesellschaft gesagt: „Sie werden wohl leicht erkannt haben, dass ich mir erlaubt habe, in dem Schwarzen Ritter, bei dem ich nichts einzuwenden hätte, wenn man sich den eben abgeschiedenen Ritter Talbot darunter denken will, einen Geist heraufzuführen, wie es ja Shakespeare und Voltaire auch gethan haben." Auffallend ist, wie beide Zeugen in ihrem Berichte durchschimmern lassen, dass dem Dichter an der Anerkennung des Geistes als Talbot nicht so gar sehr viel gelegen sei, aber es trifft damit zusammen, wenn Schiller 1803 (an Goethe Nr. 915) Goethe veranlasste, die Rolle des Geistes und Talbots verschiedenen Acteurs zu übergeben, während bis dahin immer derselbe (Graff) sie gespielt hatte[44]). Und doch muss er dieselbe Deutung, die Schmidt und Böttiger aus seinem Munde berichten, auf der Durchreise durch Leipzig am 17. September 1801, wo man ihn mit einer Aufführung des Dramas ehrte[45]), an seinen Verleger Göschen gegeben haben, denn dieser bezeichnet in einem Briefe an Schiller (Goedeke, Geschäftsbr. Schillers S. 371) mit völliger Sicherheit die Erscheinung als Talbots Geist und als „den wahren tragischen Hebel."

Und in der That, den Geist Talbots hört man auch aus seinen Worten. Der englische Feldherr ist, wie schon gesagt, dem romantisch-idealistischen Lager des französischen Königs gegenüber der Vertreter des Materialismus, der an die Hölle so wenig, wie an den Himmel glaubt. Fr. Vischer in dem angeführten Buche über Faust S. 79 fällt gewiss ein richtiges Urtheil, wenn er von Talbot sagt: was er spricht, ist so klar und wahr, dass man seinen Materialismus leicht abzieht, und was bleibt, das schlägt eigentlich die ganze Tragödie in ihren Wundergeschichten todt." Es ist wahr, Schiller ist in dem Streben nach objectiver Unparteilichkeit bei der Zeichnung des Charakters weiter gegangen, als es das Stück, das gegen den Materialismus Partei ist, vertragen kann. Und doch glaube ich, bald zeigen zu können, dass er auch in der edlen Zeich-

nung des Talbot bewusst einem künstlerischen Ziele nachgegangen ist. Zunächst noch die Frage: In welchem Zusammenhange steht die Figur mit der tragischen Handlung des Dramas? Das Eigenthümliche ist, dass Talbot erst nach seinem Tode, als Geist, die ihm zugedachte Rolle in der tragischen Complication der Handlung übernimmt. Ihm galt im Leben Johanna weder als die Gesandtin des Himmels, noch als die Verbündete der Hölle, sondern als ein Gespenst des Pöbels (II, 1), eine Gauklerin, die die gelernte Rolle der Heldin spielt (III, 5), mit einem Wort, als eine Abenteurerin, die auf Ruhm und Glück Jagd macht. Dem entspricht es, wenn er an Johanna mit der Ermahnung herantritt:

Dir genüge der erworbne Ruhm. Entlasse
Das Glück, das Dir als Sclave hat gedient,
Eh es sich zürnend selbst befreit, es hasst
Die Treu und keinem dient es bis an's Ende.

Doch er fügt bestimmte Warnungen hinzu:

gehe
In keinen Kampf mehr. Höre meine Warnung.

und die zweite:

Schau hin! Dort hebt sich Rheims mit seinen Thürmen.
— — —
Geh nicht hinein. Kehr' um. Hör' meine Warnung.

Die Bedeutsamkeit und klare Bestimmtheit, mit der er seine Weisungen ausspricht, die prophetische Entschiedenheit des wiederholten „Hör' meine Warnung" zeigt, dass er mehr weiss, als er sagt. Er weiss, was ihr im nächsten Kampf (durch Lionel), er weiss, was ihr in Rheims (durch ihren Vater) bevorsteht. Diese Ereignisse sollen — das ist des Dichters Absicht — vermittelst der prophetischen Warnung als vorherbestimmte, als Schickungen aus dem Geisterreich dem Zuschauer signalisirt werden; der schwarze Ritter, sagt Schiller bei Böttiger, soll dazu dienen, uns (d. h. die Zuschauer) mit einem neuen Band an die romantische Geisterwelt zu knüpfen, da hier immer zwei Welten mit einander spielen. Das die Bedeutung der Erscheinung für den Zuschauer: sie hat aber auch eine für die Heldin. Da diese der Versuchung des Ritters, dem angekündigten Verhängniss sich zu entziehen, widersteht,

so weiht er sie demselben durch seine Berührung. Der Geist dessen, der, auf den Lippen die

herzliche Verachtung alles dessen,
Was uns erhaben schien und wünschenswerth,

soeben aus der Welt geschieden ist, der personificirte Materialismus, lähmt schon durch seine blosse Berührung Johanna, die Verkörperung des Idealismus, und legt mit diesem Contagium in sie den Funken der irdischen Sinnenlust, die sofort in der nächsten Scene zur Flamme auflodert. Es ist gewiss nur Schillers eignes Wort, was der gute Göschen ihm wiedergiebt, wenn er die Erscheinung des Talbot-Geistes den wahren tragischen Hebel nennt. Ist aber dieser personificirte Materialismus ein Abgesandter der Hölle? Ich denke, Böttigers darauf bezüglicher Zusatz ist eben Böttigers. Vor der Hölle sollte ihn wohl sein durchaus edler Charakter bewahrt haben. Wenn er als Geist des Materialismus erscheint, um den Idealismus in Versuchung zu führen und, da ihm das nicht gelingt, ihn einem harten Verhängniss zu weihen, genügt das nicht? Warum muss er gleich aus der Hölle kommen? Könnte nicht auch die göttliche Weltregierung sich seiner zur Erreichung ihrer guten Zwecke bedienen? Das Motiv, weshalb der Geist auftritt, so wie sein Auftraggeber bleiben unklar, doch glaube ich aus der bedeutenden Persönlichkeit, dem achtungswerthen Charakter, welche der Dichter dem Lebenden verlieh, schliessen zu dürfen, dass er nicht kommt im Auftrag der Hölle, sondern entweder, getrieben vom eignen innewohnenden Materialismus und geduldet von der leitenden Gottheit, oder geradezu von dieser beauftragt. Auch dieser Antipode des Idealismus ist der göttlichen Weisheit ein geduldetes und zweckdienendes Glied des Weltgebäudes.

Das sind nach meiner Meinung Schillers ursprüngliche Absichten mit dem schwarzen Ritter gewesen. Allmählich mag er sich überzeugt haben, dass derselbe, zumal er auf Johannas Vermuthung, er sei Talbot, eine ausweichende Antwort giebt, als Talbot doch nicht sicher genug erkennbar, dass auch die Berührung und augenblickliche Lähmung Johannas in ihrer Bedeutung dem schauenden Publikum nicht augenfällig genug, ja, dass diese sinnlich-symbolische Motivirung

der Liebe unnöthig sei neben der stärkeren anderen, welche diese Liebe aus einer Schicksalsbestimmung, aus dem Willen höherer Mächte herleitete. Und so fing der Dichter sehr bald an, auf die Persönlichkeit Talbots in diesem Gespenst weniger Gewicht zu legen; behielt dasselbe doch auch so noch genug Bedeutung für das Verständniss des folgenden, wenn es lediglich als Unglück prophezeiender Geist, als eine Stimme des bevorstehenden Schicksals galt. Dann hat er freilich nur instructive Bedeutung für den Zuschauer, keine motivirende für die Heldin, wie es überhaupt sein Loos ist: man sieht wohl, was er soll, aber nicht klar, was er will.

So wird denn Johanna durch den Willen des Schicksals der Prüfung unterworfen. Dem entspricht die äussere Art, wie durch einen Zufall, durch die zu lose sitzende Schnalle an Lionels Helm, wie Kotzebue spottet, die „Verliebung“ ins Werk gesetzt wird. Leib an Leib ringt sie mit dem Gegner, da fällt der Helm, da blickt sie ihm in's Antlitz, da trifft sie der Blitzstrahl; es ist nicht ihre Schuld. Gleichzeitig aber versiegt die Kraft, die in der willenlosen Hand das Schwert auf Montgomery geführt hatte; sie steht da, aller göttlichen Hülfe baar, nichts als ein Mensch. Nun könnte sie durch eine mehr als menschliche Anstrengung sich retten. Wenn sie mit eigner Kraft der plötzlichen Liebe zum Trotz ihn erschlüge, so hätte sie die Prüfung bestanden und die Liebe in sich ertödtet. Aber „sie bleibt unbeweglich stehen und lässt dann den Arm sinken“ — das ist die Schuld.

> Sollt' ich ihn tödten? Konnt' ich's, da ich ihm
> In's Auge sah?

Noch einmal „erhebt sie das Schwert mit einer raschen Bewegung gegen ihn, lässt es aber, wie sie ihn in's Gesicht fasst, schnell wieder sinken“:

> Heil'ge Jungfrau! — Was hab' ich
> Gethan! Gebrochen hab' ich mein Gelübde!

Nun hat sie in der That ihre beiden Gelübde gebrochen; sie hat der Liebe Raum verstattet in ihrem Herzen, und sie hat den Feind nicht getödtet.

Die Flamme brennt fort im vierten Akt, aber wir sehen

Johanna ringen mit der Leidenschaft, von der sie erfasst ist; das Bewusstsein ihrer Schuld lebt in ihr und wird zu wildester Verzweiflung im Dom. Das Bedürfniss nach Busse regt sich, wie die Worte zeigen, die sie zu der unerwartet gefundenen Schwester spricht (IV, 9):

Und büssen will ich's mit der strengsten Busse,
Dass ich mich eitel über euch erhob!

Und in der That, der diese Prüfung über sie verhängte, hat auch schon die Gelegenheit der Busse für sie bestimmt, durch die sie zugleich dem Ende ihrer Prüfung, man möchte fast sagen, dem grossen Examen zugeführt wird. Das zweite, worauf der schwarze Ritter hindeutete, tritt ein, die falsche Anklage der Zauberei, tritt ein durch ihren Vater[46]).

Weil es vom Vater kam, so kam's von Gott,
Und väterlich wird auch die Prüfung sein (V, 4).

Schweigend unterwirft sie sich der Anklage, die von der zweideutigen Form der väterlichen Fragen und dem himmlischen Donner unterstützt wird; durch unschuldiges Leiden denkt sie die schwere Schuld des Busens zu sühnen, darin das Gegentheil von Maria Stuart, die erst am Schluss des Dramas zu der Erkenntniss geführt wird:

Gott würdigt mich, durch diesen unverdienten Tod
Die frühe, schwere Blutschuld abzubüssen.

Die Erniedrigte, Verstossene, durch Unwetter und Wildniss Irrende findet zunächst den Glauben, dass sie auch jetzt nicht verlassen, dass Alles nur eine Prüfung sei, und dass ohne Götter kein Haar vom Haupte des Menschen fällt. Freilich ihre Zuversicht:

Ich bin mir keiner Schwachheit mehr bewusst,

hat noch die letzte, entscheidende Probe zu bestehen. Von Isabeau gefangen, soll sie vor Lionel geführt werden. Soll die Entscheidung dieser Scene als ein schwer errungener Sieg Johannas gelten, so darf bis dahin ihre Sicherheit und wiedergewonnene Stärke nur erst eine menschlichem Schwanken unterworfene sein. Noch redet etwas in ihr für Lionel, daher ihr Entsetzen bei dem Befehle Isabeaus: „Bringt sie zu Lionel“,

daher die Aufforderung an die Soldaten, die Düntzer befremdlich findet, sie lieber zu tödten, daher der tiefe Seufzer (V, 6):

Furchtbare Heil'ge, Deine Hand ist schwer!
Hast Du mich ganz aus Deiner Huld verstossen?
Kein Gott erscheint, kein Engel zeigt sich mehr,
Die Wunder ruhn, der Himmel ist verschlossen.

Und nun kommt die Entscheidung. Die Idealistin, vom Materialismus berührt, von dessen Gefährtin dem Eigennutz gefangen, verrathen und verstossen von den Ihren, von der rasenden Menge zum Tode gefordert, hülflos, von Engeln und Wundern verlassen, wird vor die sinnliche Liebe geführt, von der ein Funke immer noch in ihrem Herzen glimmt. Rettung, Liebe und alle Herrlichkeit der Welt wird ihr versprochen, „so Du niederfällst und mich anbetest." Sie aber sprach: weiche von mir, Satan!

Du bist
Der Feind mir, der verhasste, meines Volks.
Nichts kann gemein sein zwischen dir und mir.

Das ist die dramatische That, auf welche die tragische Handlung zueilt und durch die sie gelöst wird; es ist ein Sieg rein des menschlichen Charakters über eine riesengrosse Versuchung. Wenn Johanna nun nach dem grossartig schönen Gebet im Thurme mit übermenschlicher Kraft ihre Ketten zerreisst, so giebt dies Wunder die Besiegelung, dass ihre Entsühnung von der Gottheit angenommen, dass die Prüfung bestanden sei. Ihr Tod ist keine Strafe, sondern ein Lohn, eine Apotheose. Die geprüfte Tugend erhält die kanonisirende Palme.

Hinauf — hinauf — die Erde flieht zurück —
Kurz ist der Schmerz und ewig ist die Freude!

Das Drama — um auch diese Besprechung mit einem Rückblick zu schliessen — fällt also in zwei Theile auseinander. Die Sicherheit, Reinheit und übermenschliche Hoheit, die Göttergeschenke, durch deren Besitz sie im ersten, exponirenden Theil ein grosses Werk, die Befreiung des Vaterlandes, ausführt, werden an der Schwelle der Vollendung ihres Werks durch Schicksalsfügung von ihr genommen, damit sie durch

eignen Heroismus sich dieser Geschenke und des Eingehens in den Himmel würdig erweise. Wie Iphigeniens Rückkehr in die ersehnte Heimath schliesslich durch ihre eigne, hochherzige Wahrheitsliebe gesichert wird, so ist Johannas Erhöhung in die Herrlichkeit der Himmel die Wirkung ihres Sieges über sich selbst. Es ist schwer, bei einem Drama, dessen Gang und Geist so hoch über das Natürliche, Gewöhnlich-menschliche hinausgehoben ist, der Versuchung zu symbolischer Deutung zu widerstehen[47]. Ich stimme also gern Palleskes Wort bei: „Es ist das Mysterium eines gottbegeisterten Idealismus.“ Die Macht, die Schillers ganzes Leben und Sein erfüllte und ihn sein Lebelang den Materialismus als die Negation seines innersten Wesens hatte ansehen lassen, diese Macht des Idealismus hat er verkörpern wollen in der für die idealen Güter des Glaubens und des Vaterlandes begeisterten Jungfrau. Wie der Grieche in Iphigenie das edle Hellenenthum verkörpert sah, das auch unter Barbaren von der eignen Schöne nichts einbüsst und nach der wonnigen Heimath sich zurücksehnt, bis der Gegenstand der Sehnsucht erreicht ist, so sah Schiller in dem geschichtlichen Stoffe der Jungfrau den ewigen Kampf zwischen den modernen Gegensätzen des Idealismus und Materialismus, die Unzerstörbarkeit und den Sieg des ersteren trotz Noth und Tod vorgebildet. In diesem Sinne nennt er in dem Gedichte, das er dem Drama nachsandte, die Johanna „das edle Bild der Menschheit“, in diesem Sinne vergleicht er Böttiger gegenüber seinen Stoff mit der Iphigenie der Griechen.

Anmerkungen.

1) S. 3. Der Brief, mit welchem Süvern sein Buch übersandte, ist gedruckt bei A. Kuhn, Schiller's Geistesgang, Berl. 1863 S. 399 fg. Er ist datirt Berlin, d. 19. Mai 1800.

2) S. 3. Jedenfalls störte Schiller in dem Buche auch jene Ansicht von der griechischen Tragödie, dass dieselbe immer zur Harmonie führe, während die moderne den Zuschauer in die Stimmung der Verzweiflung versetze. Dieselbe Ansicht Friedr. Schlegels hatte er schon in den Xenien gegeisselt.

Entgegengesetzte Wirkung.

Wir modernen, wir gehn erschüttert, gerührt aus dem Schauspiel,
Mit erleichterter Brust hüpfte der Grieche heraus.

Die höchste Harmonie.

Oedipus reisst die Augen sich aus, Jokasta erhängt sich,
Beide schuldlos: das Stück hat sich harmonisch gelöst.

Aufgelöstes Räthsel.

Endlich ist es heraus, warum uns Hamlet so anzieht,
Weil er, merket das wohl, ganz zur Verzweiflung uns bringt.

Vgl. Musenalm. 1797 S. 280 fg. Boas, Xenienkampf I S. 475 fgg.

3) S. 7. Vgl. „Karl August Böttiger, eine biographische Skizze von dessen Sohne Dr. K. W. Böttiger.“ Lpz. 1837 S. 138. In Weimar wurden die Piccolomini bei der ersten Aufführung (30. Januar 1799) mit getheiltem Enthusiasmus aufgenommen. Vgl. Caroline Herders ironischen Bericht vom 2. Febr. 1799 an Knebel (Kn. Nachl. II S. 322): „Die Piccolomini sind am 30. Januar mit grossem Beifall aufgeführt worden. Die superben Kleidungen (Alles in Atlas) der damaligen Zeit haben dem historischen Stück einen einzigen und seltenen Glanz gegeben; und die schönen erhabenen Worte des Dichters! Diess Alles haben wir aus der Relation. Mein Mann konnte nicht hineinkommen, aus Mangel des Platzes. Heute gehn wir in die Gorische Loge.“ Der Referent war Jean Paul, der an seinen Freund Otto an demselben Tage (2. Febr.) schreibt: „Der Wallenstein ist mit

grosser Pracht gegeben; er ist vortrefflich — passabel langweilig und — falsch. Die schönste Sprache — kräftige poetische Stellen — einige gute Scenen — keine Charaktere — keine fortströmende Handlung — oft ein dramatisirter Zopf — oder Essig — dreifaches Interesse — und kein Schluss. Herder geht heute hinein und wird gewiss meiner Meinung, wie er's überall ist." Ueber die Aufführung und das im Schlegel'schen Hause zu Jena gehaltene Gericht vgl. Steffens, Was ich erlebte IV S. 113. Karl August war von der Aufführung befriedigt und über die schöne Sprache der Dichtung entzückt: „aber über seine Fehler möchte ich ein ordentlich Programm schreiben" (Brfw. zwischen K. A. und Göthe I S. 250 fg.). Frau v. Stein meinte, es seien wohl Viele, die das Stück nicht hätten beherzigen können. „Die Kleidung war äusserst schön. Die Thekla (Jagemann) hatte für 12000 Thlr. Schmuck an, welche ihr Frau von Löwenstern gelehnt." Schiller selbst war mit dem Erfolg des Stückes leidlich zufrieden (an Körner 4, 129).

Ungleich nachhaltiger und tiefer wirkte Wallensteins Tod, der am 20. April 1799 zuerst über die Weimarer Bühne ging, nachdem zuvor am 15. das Lager, am 17. die Piccolomini gegeben waren. Vgl. an Körner 4, 142). Interessant, geistreich und zum Theil wenigstens treffend ist der Brief Caroline Schlegels vom „24. Aprill 1799" an Louise Gotter (Waitz, Caroline, Lpz. 1871, I S. 253): „Wir haben in Weimar endlich den Wallenstein ums Leben gebracht — und wollen hoffen, dass er dadurch die Unsterblichkeit erlangt. Die Schönheit und Kraft der einzelnen Theile fällt am meisten auf. Wenn man es nach einem einzigen Sehen beurtheilen dürfte, so würd ich sagen, das Ganze hat sehr an Effeckt durch die Länge verlohren. Es hätte nur Ein Stück seyn müssen, dann hätten sich die Szenen konzentrirt auf Einen Brennpunkt, die sich jetzt langsam folgen und dem Zuschauer Zeit zu kühler Besonnenheit lassen. Der letzte Akt thut keine Wirkung — man merkt den Fall des Helden kaum, an dessen Grösse 11 Akte hindurch gebauet werden, um eine grosse Erschütterung durch seinen Sturz hervorzubringen. Und die mannnichfache Absicht, die Berechnungen, welche hindurchschimmern! Es ist eben ein Werk der Kunst allein, ohne Instinkt. — Die Piccolomini lassen weit mehr ahnden, es schien so viel darinn vorbereitet zu seyn, das sich hier unbedeutend lösst. Die Iffland schreibt mir, dass diese in Berlin sehr kalt aufgenommen worden sind. Das ist freylich kein Beweis gegen sie. Iffland soll herrlich gespielt haben." Göthe endlich hat über die 3 Wallenstein-Stücke das schöne Wort (26. Mai 1799) an Wilh. v. Humboldt (Göthe's Briefw. mit den Gebrüdern v. Humboldt, herausg. v. F. Th. Bratranek Lpz. 1876 S. 71 fg): „Man hat auch bei diesem Unternehmen gesehen, dass man eigentlich alles wagen kann, sobald man mit Genie, Geist und Ueberlegung wirkt. Das erste Stück, Wallensteins Lager, hat die Menschen nicht allein sogleich mit dem Reim ausgesöhnt, sondern sogar dessen Bedürfniss erweckt und durch seine Lebhaftigkeit eine gar gute Situation gemacht.

Das zweite, die Piccolomini, hat den Beifall aller erhalten, welche es ganz hören konnten oder mochten, diejenigen aber, denen es entweder an dem Grade der nöthigen Aufmerksamkeit gebrach, oder die durch äussere Umstände theilweise zerstreut und gehindert waren, oder wer sonst etwa nicht den besten Willen hatte, beschwerte sich über die Länge und den Mangel an Handlung; alle aber mussten der einzelnen Ausführung und dem reichen Gehalte des Stücks Gerechtigkeit widerfahren lassen. Wallenstein zuletzt hat alle Stimmen vereinigt, indem er aus den vorbereitenden Kelchblättern wie eine Wunderblume unversehens hervorstieg, und alle Erwartungen übertraf.“ Wallenstein ist der ursprüngliche Titel des dritten Stücks, welchen dasselbe noch auf den Manuscripten aus dem September und November des Jahres 1799 führt. Vgl. Athenäum 1861 Nr. 1755; von Maltzahn, Wallenstein von Schiller (Stuttg. 1861) S. 41; Herrigs Archiv XII S. 397; an Körner 4, 89.

4) S. 8. Der Kalender Schillers hat S. 31 die Notiz: „22. October 1796 an den Wallenstein gegangen, denselben am 17. März 1799 geendigt fürs Theater und in allem 20 Monate voll mit sämmtlichen drei Stücken zugebracht.“

5) S. 8. Das Lager ward zuerst aufgeführt am 12. October 1798 zur Eröffnung der Wintersaison und zugleich zur Einweihung des im Laufe des Sommers umgebauten Theatersaales. Obige Verse wurden übrigens geschrieben und gedruckt (in Schillers Musenalmanach für 1799 S. 241 und in der Allg. Ztg. von Mittwoch den 24. October 1798), bevor Schiller den Plan zu derjenigen Verwendung der Astrologie in seinem Drama hatte, die ich oben S. 33 nachgewiesen habe.

Ueber den Prolog und Göthes Antheil an demselben vgl. Düntzer, Erläuterungen (Wartig) S. 57. Archiv für Literaturgesch. IV S. 477, an Göthe Nr. 526. S. auch den interessanten Nachtrag dazu von Hermann Uhde im historischen Taschenbuch 1875 S. 270. 271.

6) S. 9. Böttiger hat diesen Brief nebst einem angeblich eignen, auf den er Schiller antworten lässt, im Taschenbuch Minerva 1811 S. 34 fgg. veröffentlicht. Das Datum des Schillerschen Briefes vom 1. Mai ist falsch, es muss heissen „den 1. März 1799“, wie Boxberger, Archiv f. Literaturgesch. II, 1872 S. 578 nachgewiesen hat. Vgl. Taschenbuch für Damen 1808 S. XIV, Schillers Kalender (Stuttg. 1865) S. 73, an Göthe Nr. 578. Der Brief steht zwar auch in der schlechten Berliner Sammlung von Schillers Briefen und sonst gedruckt, doch scheint er, als authentische Aeusserung Schillers — denn seine Echtheit hat Boxberger unzweifelhaft gemacht — auch hier Aufnahme zu verdienen. Böttiger hatte die erste Aufführung der Piccolomini in dem von Bertuch und Kraus herausgegebenen Journal des Luxus und der Moden besprochen (Februar-Heft S. 89—97) und ihm ein Exemplar des Journals am 25. Februar (Kal. S. 73) zugeschickt. Schiller antwortete darauf, was ich getreu aus der Minerva wiedergebe:

Jena, den 1. Mai [lies: März] 1799.

Sie sprechen in Ihren Bemerkungen mehreres treffend und glücklich aus, was ich in das Stück habe legen wollen und dem Takt des Zuschauers überlassen musste, heraus zu fühlen, dass mich diese Versicherung meiner gelungenen Absicht nothwendig erfreuen muss. Freilich konnte die Intention des Poeten nicht überall deutlich erscheinen, da zwischen ihm und dem Zuschauer der Schauspieler stand; nur meine Worte und das Ganze meines Gemäldes können gelten. So lag es z. B. nicht in meiner Absicht, noch in den Worten meines Textes, dass sich Octavio Piccolomini als einen so gar schlimmen Mann, als einen Buben*), darstellen sollte. In meinem Stück ist er das nie, er ist sogar ein ziemlich rechtlicher Mann, nach dem Weltbegriff, und die Schändlichkeit, die er begeht, sehen wir auf jedem Welttheater von Personen wiederholt, die, so wie er, von Recht und Pflicht strenge Begriffe haben. Er wählt zwar ein schlechtes Mittel, aber er verfolgt einen guten Zweck. Er will den Staat retten, er will seinem Kaiser dienen, den er nächst Gott als den höchsten Gegenstand aller Pflichten betrachtet. Er verräth einen Freund, der ihn vertraut, aber dieser Freund ist ein Verräther seines Kaisers, und in seinen Augen zugleich ein Unsinniger. Auch meiner Gräfin Terzky**) möchte etwas zu viel geschehen, wenn man Tücke und Schadenfreude zu Hauptzügen ihres Charakters machte. Sie strebt mit Geist, Kraft und einem bestimmten Willen nach einem grossen Zweck, ist aber freilich über die Mittel nicht verlegen. Ich nehme keine Frau aus, die auf dem politischen Theater, wenn sie Charakter und Ehrgeitz hat, moralischer handelte.

Indem ich diese beiden Personen in Ihrer Achtung zu restituiren suche, muss ich den Wallenstein selbst, als historische Person, etwas in derselben heruntersetzen. Der historische Wallenstein***) war nicht

---

*) Böttiger schrieb in dem genannten Aufsatz S. 92 über Octavio: „In mehreren Szenen der ersten Aufzüge wird diese Rolle da am meisten sprechen, wo sie ganz stumm, selbst in der Geberde stumm ist. Dem Buben, der hier horcht, ist selbst das sichtbare Auflauschen Verrath. Das Auge allein ist hier dem Zuschauer die Pforte zum Innern.“

**) Böttiger hatte, am angeführten Orte S. 95, von ihr und Thekla gesagt: „Wallensteinischer Geist webt, nach des Dichters kunstreicher Anlage, in beyden, nur in der unerfahrnen, den schützenden Klostermauern jetzt erst entkommenen Thekla mit sanfter Schwärmerey, in der intriguanten Terzky aber mit Hohn und Schadenfreude vermischt.“

***) „Wallensteins Grösse, heisst es im Modejournal S. 93, wird im Stücke selbst überall mehr vorausgesetzt, als gezeichnet. Der Dichter hatte ohne Zweifel sehr gute Gründe ihn nicht als den planvollen Usurpator von Alters her zu schildern. Wir sehen hier den Verrath durch den Drang der Umstände und die auf ihn einstürmenden Rathgeber erst entstehn. Natürlich musste dies eine Menge Situationen herbeyführen, wo der grosse Wallenstein nicht die Umstände sich, sondern sich den Umständen unterwirft, und nur zu oft von der hohen Basis herabzusteigen genöthigt wird, auf welche unsere Phantasie die kolossale Figur so gern erhob.“

gross, der poetische sollte es nie seyn. Der Wallenstein in der Geschichte hatte die Präsumtion für sich, ein grosser Feldherr zu seyn, weil er glücklich, gewaltthätig und keck war, er war aber mehr ein Abgott der Soldateska, gegen die er splendid und königlich freigebig war, und die er auf Unkosten der ganzen Welt in Ansehen erhielt. Aber in seinem Betragen war er schwankend und unentschlossen, in seinen Planen phantastisch und excentrisch und in der letzten Handlung seines Lebens, der Verschwörung gegen den Kaiser, schwach, unbestimmt, ja sogar ungeschickt. Was an ihm gross erscheinen, aber nur scheinen konnte, war das Rohe und Ungeheure, also gerade das, was ihn zum tragischen Helden schlecht qualifizirte. Dieses musste ich ihm nehmen und durch den Ideenschwung, den ich ihn dafür gab, hoffe ich ihn entschädigt zu haben.

Wenn die Wallensteinischen Stücke ein Jahr lang gedruckt durch die Welt gelaufen sind, kann ich vielleicht selbst ein paar Worte darüber sagen. Jetzt liegt mir das Product noch zu nahe vor dem Gesicht, aber ich hoffe, jedes einzelne Bestandstück des Gemäldes durch die Idee des Ganzen begründen zu können. — —

Schiller.

Dass der oben erwähnte eigne Böttiger'sche Brief (vom 4. Febr. 1799), welchen Böttiger in der Minerva 1811 S. 29 diesem Schiller'schen vorausschickte, eine Fälschung und nie von Böttiger an Schiller geschrieben sei, hat schon Hoffmeister (Nachlese zu Schillers Werken IV, S. 593) behauptet, und erklärt, derselbe sei aus dem Aufsatz des Modejournals erst zum Zweck des Taschenbuchs Minerva fabricirt. Den Beweis dieser Fabrication liefert unumstösslich das Exemplar des Modejournals, welches die Dresdner Bibliothek besitzt und das aus Böttigers Bibliothek stammt. Hier hat Böttiger mit Bleistift alle Sätze aus seiner Besprechung der Piccolomini, die er in dem „Briefe" der Minerva weglassen wollte und wirklich weggelassen hat, eingeklammert. Wo er den Wortlaut ändern wollte, sind Zahlen an den Rand geschrieben, und unter diesen — im Ganzen 5 — Nummern auf ein Blättchen, das er dann dem Buche eingeklebt hat, genau der Wortlaut geschrieben, der in der Minerva zu lesen ist, einmal eine solche Aenderung durch ein an den Rand geschriebenes Wort hergestellt.

7) S. 9. Ersteren gab nach Süvern Tieck den Ton an, dramaturg. Blätter (Bresl. 1826) I S. 63: „Wallenstein wird von vielen, ja zu vielen Motiven seinem Untergange entgegengetrieben, Selbständigkeit, Kampf ist nicht mehr möglich, und er erliegt den Umständen, der herbeigeführten Nothwendigkeit; es legt sich dies selbsterregte Schicksal, wie die Schlangen des Laokoön dicht und dichter um die Brust des Leidenden und erdrückt ihn." Die Letzteren sind die Mehrzahl, Gervinus, Hinrichs, Grün, Kuhn.

8) S. 15. Diese Bedeutung der Rede des Kellermeisters hebt Göthe hervor in seiner Besprechung der ersten Piccolomini-Aufführung, in

Cottas (heutiger Augsburger) Allgem. Ztg. 1799 Nr. 84—90 (25.—31. März.) wieder abgedruckt in W. v. Maltzahns „Wallenstein von Schiller“ u. s. w. (Stuttg. 1861) S. 71 fgg. Dass Göthe der Verfasser, ergiebt sich aus Schillers Brief an Körner 4, S. 142; nur den Schluss, das Referat über die Leistungen der Schauspieler, lieferte Schiller, denn Eckermann fand dasselbe „von Schillers Hand“ in Göthes Nachlass (Morgenbl. 1836 Nr. 37 S. 148). Göthe sagt darin u. a.: „Wollte man das Object des ganzen Gedichts mit wenig Worten aussprechen, so würde es seyn: Die Darstellung einer phantastischen Existenz, welche durch ein ausserordentliches Individuum und unter Vergünstigung eines ausserordentlichen Zeitmoments, unnatürlich und augenblicklich gegründet wird; aber durch ihren nothwendigen Widerspruch, mit der gemeinen Wirklichkeit des Lebens und mit der Rechtlichkeit der menschlichen Natur scheitert und, sammt allem was an ihr befestigt ist zu Grunde geht.“ Dass diesem Aufsatz übrigens kein allzu grosser Werth für die Auffassung des Dramas beizulegen sei, möchte man aus Schillers Worten an Körner a. a. O. schliessen: „Du kannst dich darin [in einem Aufsatz über Wallensteins Tod, den Körner für dieselbe Zeitung liefern sollte] nach der Anzeige der Piccolomini in eben dieser Zeitung, die G. und ich in Gemeinschaft, obgleich etwas eilfertig, aufgesetzt, richten, und brauchst Dir dabei keine Mühe zu machen, da es nur um den Haupteindruck zu thun ist.“

9) S. 23. Schiller an Körner 3, 395 fg. „am Ende misslingt der Entwurf [Wallensteins] doch nur durch Ungeschicklichkeit. Die Base, worauf Wallenstein seine Unternehmung gründet, ist die Armee — ich kann also das Object, worauf er ruht, nicht zeigen, und ebenso wenig das, wodurch er fällt; das ist ebenfalls die Stimmung der Armee, der Hof, der Kaiser [mit grosser Kunst hat er dies Alles doch möglich gemacht]. — Auch die Leidenschaften selbst, wodurch er bewegt wird, Rachsucht und Ehrbegierde, sind von der kältesten Gattung. Sein Charakter endlich ist niemals edel und darf es nie sein, und durchaus kann er nur furchtbar, nie eigentlich gross erscheinen. Um ihn nicht zu erdrücken, darf ich ihm nichts Grosses gegenüberstellen; er hält mich dadurch nothwendig nieder.“

10) S. 24. Das Stück sollte ursprünglich bloss „Piccolomini“ heissen, wodurch ein Piccolomini als Held wäre bezeichnet worden, und zwar jedenfalls Max. Schiller schreibt an Göthe Nr. 543: „So viel muss ich aber vorher sagen, dass der Piccolomini nicht eher aus meiner Hand in die der Schauspieler kommen kann und darf, als bis wirklich auch das dritte Stück, die letzte Hand abgerechnet, ganz aus der Feder ist.“

11) S. 25. So Bratranek in seinem schwer verständlichen Buche „Göthes Egmont und Schillers Wallenstein“ (Stuttg. 1862) S. 149 fgg. Die Ueberzeugung von der Gemeinheit und Jämmerlichkeit der Welt hat sich nach Bratranek in Wallenstein „zu dem Pathos condensirt:

nichts gemein haben, kein Haar breit mehr, als es die Stellung in ihr fordert, mit dieser Welt sich einlassen zu wollen, und wir können diesem Pathos keinen andern principiellen Namen als den der Unentschiedenheit geben.“ Wie man den Entschluss, von der Welt sich möglichst auszuschliessen — den ich übrigens keineswegs als Wallensteinisch zugebe — Unentschiedenheit nennen kann, verstehe ich nicht. Wie aber Jemand die Unentschiedenheit zu seinem bewussten Princip machen und dasselbe als Geheimniss im Herzen verschliessen, nachdem aber dies Geheimniss (durch die Terzky in der Ueberredungsscene) an's Licht gezogen, diesem Ueberwinder rettungslos preisgegeben sein soll — was alles Bratranek von Wallenstein behauptet (S. 157. 204), das verstehe ich erst gar nicht; das sind für mich alles Worte, hinter denen ich nichts zu denken vermag.

12) S. 28. Göthe und mit ihm die Ausleger, haben sich, mit Unrecht, wie mir scheint, an den letzten Theil dieses Satzes hauptsächlich gehalten. In der Allg. Ztg. fährt Göthe nach der oben (Anm. 8) herausgehobenen Stelle so fort: „Der Dichter hatte also zwei Gegenstände darzustellen, die miteinander in Streit erscheinen. Den phantastischen Geist, der von der einen Seite an das Grosse und Idealische, von der andern an den Wahnsinn und das Verbrechen grenzt, und das gemeine wirkliche Leben, welches von der einen Seite sich an das Sittliche und Verständige anschliesst, von der andern dem Kleinen, Niedrigen und Verächtlichen sich nähert. In die Mitte zwischen beiden, als eine ideale, phantastische und zugleich sittliche Erscheinung, stellt er uns die Liebe, und so hat er in seinem Gemälde einen gewissen Kreis der Menschheit vollendet.“ Dass diese „Vollendung eines gewissen menschlichen Kreises“ einziger oder auch nur Hauptzweck des Liebespaares sei, vermag ich aus Schillers Worten nicht herauszulesen. Es ist vielmehr nur ein willkommenes nebenbei erreichtes Ziel.

13) S. 29. Am 30. Sept. 1798 ist dieser Brief geschrieben. Schon am 2. December 1797 (Nr. 388) hatte Göthe die Theilung angeregt, dann wurde die Sache von Neuem besprochen, als Schiller vom 10. bis 15. Sept. bei Göthe in Weimar war (Kal. S. 66), denn Ende August spricht Schiller noch von dem einen Stück Wallenstein, und der nächste Briefwechsel spricht von der Theilung gar nicht. Die früheste Erwähnung der beabsichtigten Theilung, die ich kenne, findet sich in den kürzlich von Hermann Uhde (histor. Taschenbuch 1875 S. 247 fgg.) herausgegebenen Briefen des Hamburger Schauspielers F. L. Schröder an Böttiger. Letzterer hatte ohne Zweifel gleich in den ersten Tagen von Schillers Besuch in Weimar von dem Plane der Theilung gehört und nichts eiligeres zu thun, als sich mit dieser Neuigkeit nach allen Seiten hin wichtig zu machen, und so antwortet Schröder schon am 19. Sept. (a. a. O. S. 270): „So wenig es Schillers „Wallenstein“ schaden wird, dass er in Jamben geschrieben ist, so sehr wird es ihm schaden, dass er muss getheilt werden.“ Dann war Göthe vom 22. Sept. an

bis etwa zum 1. Oct. in Jena: da ist der entscheidende Entschluss gefasst.

Schiller fügt den obigen Worten (S. 29) an Körner hinzu: „Jedes der zwei letztern [Stücke] hat fünf Acte, und dabei ist der glückliche Umstand, dass zwischen dem Act die Scene nie verändert wird.“ So schreibt er am 15. October auch an Iffland (Teichmanns Literar. Nachl. herausg. von Frz. Dingelstedt Stuttg. 1863 S. 200): „Die Decoration wird in allen drey Stücken nicht anders als zwischen den Acten verändert.“ Diese Angabe, die auf die Piccolomini auch heute noch passt, in Wallensteins Tod aber durch Akt 2 Sc. 4, Akt 3 Sc. 13, Akt 4 Sc. 9, Akt 5 Sc. 3 widerlegt wird, giebt einen sicheren Fingerzeig, welche Scenen am 15. Oct. 1798 in dieser letzten Tragödie, resp ihrem Entwurf, noch fehlten. Im zweiten Akt haben wir entweder die Scenen Wallensteins mit Octavio, Terzky, Illo und Max oder die Octavios mit Isolan, Buttler und Max zu streichen. Die Wahl kann nur auf die ersten fallen, die für den Gang der Handlung entbehrlich sind, denn die letzteren sind nothwendig. Wenn Schiller also an Göthe (Nr. 438) am 27. Februar 1798 meldet, er sei froh, eine Situation hinter sich zu haben, „wo die Aufgabe war, das ganz gemeine, moralische Urtheil über das Wallensteinische Verbrechen auszusprechen“ — so ist diese Scene nicht, wie Düntzer (Erläuterungen S. 45 Wartig) meint, Wallensteins Gespräch mit Max, W. T. II 2, sondern Buttlers mit Gordon IV 2; vgl. an Iffland (a. a. O.) S. 203: „Gordon spricht die Empfindung, ich möchte sagen, die Moral des Stückes aus.“ Vom 3. Akt existirten nur erst die Scenen im Saal der Herzogin, während die von Scene 13 ab, im Saale des Herzogs spielenden, welche die Trennung von Max und seinen Kürassieren enthalten, sammt der ganzen Liebesepisode noch unbearbeitet waren. Akt 4 schloss mit Sc. 8, während die folgenden Auftritte der Thekla noch unerfunden und noch nicht beabsichtigt waren. Ebenso existirten die beiden ersten Scenen des 5 Akts (Buttler und die Mörder) noch nicht. Die letztgenannten beiden Scenengruppen Theklas und Buttlers, wurden übrigens ursprünglich in umgekehrter Reihenfolge gedichtet. Alle die hier noch als fehlend erkannten Scenen entstanden im letzten Vierteljahr 1798; so spricht er am 23. October (Nr. 535) von einigen wesentlichen Zusätzen und Veränderungen, welche dem Ganzen zuträglich seien, und am 7. December (Nr. 551) von verschiedenen ganz neuen Scenen, die dem Ganzen sehr gut thäten.

14) S. 31. Danach umfasst der 1. Akt der Piccolomini Akt I u. II des heutigen Stücks, der 2. Akt reicht vom Beginn des heutigen III. bis zum Ende des IV., Picc. V bildet den 3. Akt, Wallensteins Tod I den 4., II den 5. Akt. Dann blieb für das zweite Drama übrig 1. Akt = Wallenst. Tod III, Sc. 1—12; 2. Akt = III Sc. 13—23; 3. Akt = IV, Sc. 1—8; 4. Akt = V. Sc. 1—2. IV Sc. 9—14; 5. Akt = V, Sc. 3—12.

15) S. 31. Göthe sollte zwischen zwei Motiven entscheiden, deren

eines das rein astrologische, das andere ein Orakelmotiv andrer Art war. Schiller hatte auch dies schon ausgearbeitet und sandte es zur Begutachtung an Göthe ein. Dieser Entwurf (Goedeke, Schillers sämmtl. Schr. hist. krit. Ausg. XII S. 206) ist erhalten und lange bekannt. Wallensteins Lehrer der Astrologie in Padua ist gestorben und hat ein Orakel hinterlassen, ein fünffaches F, das von einem „Philosophus" gedeutet ist durch den Vers: Fidat Fortunae Friedlandus, Fata Favebunt. Göthe gab in seiner Antwort (552) mit richtigem Takt dem astrologischen Motiv den Vorzug.

16) S. 33. Die beiden Manuscripte, welche Schiller an Iffland und Göthe sandte, sind leider nicht mehr vorhanden. Das Weimarische ist in dem Theaterbrande untergegangen (1825, 21. März; siehe Hoffmeister, Nachl. III S. 221), das Berliner ist nach einer Notiz auf einem Bande der Königl. Theaterbibliothek nach Mannheim geschickt (S. E. Köpke in Herrigs Archiv für das Stud. neuer. Spr. u. Litt. XII S. 397). Von diesem aber sind Auszüge und Abschriften vorhanden und bekannt; eine der letzteren ist das „*Dirig: Buch von: die Piccolomini. Copirt 1806*" in der Bibliothek des Königl. Theaters; E. Köpke a. a. O. hat eine Collation dieses Buches veröffentlicht (bei Goedeke, S. Schr. XII mit dem Buchstaben k bezeichnet), und diese notirt in Theklas Beschreibung der Planetenbilder die Verse: „das wären die Planeten — Merkur geflügelt" (V. 1603—1614 Goed.) als fehlend, ebenso aus Maxens, Theklas und der Gräfin folgenden Worten die Verse: „Die alten Fabelwesen sind — dir nicht verletzen" (V. 1635—1651 Goed.). Fehlten diese Verse, also namentlich Theklas und Maxens Aeusserungen über den Stern der Venus auch in dem ersten, an Iffland gesandten Manuscript, so wäre damit meine Erklärung der astrologischen Scene widerlegt. Sie fehlten aber nicht; denn abgesehen davon, dass k auch durch andere Spuren zeigt, dass nicht wörtlich alles, was die Vorlage enthielt, abgeschrieben, sondern vieles, was vielleicht dort schon als überflüssig bezeichnet war, weggelassen sei, so beweist das Scenarium über der Scene Wall. Tod I, 1, welches k giebt, dass allerdings Thekla eine vollständige Schilderung der Planeten gegeben haben muss. Es heisst da von der Anordnung der sieben Planetenbilder: „Alles so, wie's im vierten Auftritt des zweiten Aufzugs [d. i. nach der heutigen Eintheilung Picc. III, 4] beschrieben wird." Auch die englische Wallenstein-Uebersetzung von Coleridge, die nach einem eignen Schiller'schen Manuscript (verificirt am 30. Sept. 1799) gefertigt ward (Freiligrath im Athenaeum 1861, Nr. 1755 u. 1766; bei Goedeke mit s bezeichnet), enthält Theklas, wie Maxens Reden ganz der deutschen Druckausgabe, die im Juli 1800 erschien, entsprechend, wie Herr Dr. W. Vollmer mir mitzutheilen die Güte hatte. Also beruhen diese Reden, wie sie uns gedruckt vorliegen, nicht auf späterer Ergänzung Schillers, sondern sind von vorn herein so entworfen.

17) S. 33. Das Berliner Bühnenmanuscript k, sowie das Londoner s fügen hierauf noch folgende Reden ein:

Seni (ist inzwischen*) herabgekommen).

In einem Eckhaus, Hoheit. Das bedenke!
Das jeden Segen doppelt kräftig macht.

Wallenstein.

Und Mond und Sonne im gesechsten Schein,
Das milde mit dem heftigen**) Licht. So lieb' ich's.
Sol ist das Herz, Luna das Hirn des Himmels,
Kühl***) sey's bedacht, und feurig sey's vollführt.

Es ist kein Zweifel, dass dies so in der ursprünglichsten Fassung der astrologischen Scene stand. Aber auch diese Verse widersprechen meiner Deutung nicht, dass die Sterne Wallenstein rathen, von Max sich in's Privatleben führen zu lassen. Das Eckhaus ist die in den Ecken des Himmels (Picc. II 6), abseits gelegene Gegend, es ist im Sinne der Sterne hier die Zurückgezogenheit, das Schloss in Böhmen, wo Venus und Jupiter den Mars bändigen. Herz und Hirn des Himmels sind günstig, Luna räth kühle, nicht kühne Ueberlegung. Ich fühle wohl, wie misslich Ding es ist, der Allegorie auf ihren halbdunklen Gängen nachzugehen, aber trotzdem behaupte ich, dass die erste Ausarbeitung dieser Scene in dem von mir bezeichneten Sinne geschehen ist; ich wüsste sonst in der That nicht, was Schiller mit dem Bedeutenden gemeint hätte, das er noch für die Astrologie thun wolle (an Göthe 553), noch warum jene Erzählung Theklas der astrologischen Scene voraufgehen musste. Aber sehr bald, noch vor der ersten Aufführung, erkannte er wohl, dass diese geheimen und besonderen Beziehungen zwischen jener Erzählung Theklas und der astrologischen Scene bei dem weiten Auseinanderliegen beider dem schauenden Publikum nicht erfassbar, und dass überhaupt diese eigentlich abrathende Bedeutung des Sternenorakels für die Wahrnehmung in dem Vorbeirauschen der Aufführung nicht grob und derb genug gezeichnet sei, dass auch der Zuschauer gar nicht erst auf den Gedanken kommen könne, sein astrologisches Urtheil über das Wallensteins zu stellen; er liess also für den theatralischen Zweck diese tiefere Bedeutung fallen, indem er, als sich die Nothwendigkeit zu kürzen herausstellte, wohl selbst, ausser vielem andern, auch aus Theklas und der Mitsprechenden Reden die oben bezeichneten Verse strich (vgl. an Göthe Nr. 564, an Iffland S. 204). Aber — ich wiederhole es — ich halte trotzdem dafür, dass jene ursprüngliche Absicht des Dichters deutlich und unverkennbar aus der Scene und ihrem Zusammenhange mit dem Früheren und Folgenden hervorleuchtet.

---

*) So in Herrigs Archiv; fehlt bei Goedeke S. 209.
**) So in Herrigs Archiv, nicht heft'gen, wie bei Goedeke.
***) So in Herrigs Archiv, nicht: Kühn, wie bei Goedeke.

18) S. 35. Dem Zuschauer eines Dramas muss alles, was er denken soll, vorgedacht werden, denn (Schiller an G. Nr. 301) der tragische Dichter beraubt uns unserer Gemüthsfreiheit; unsere Phantasie (Göthe an Sch. Nr. 399) ist ganz zum Schweigen gebracht, man darf keine Ansprüche an sie machen. Von diesem Gesichtspunkte aus ist es gewiss ein grosser Mangel des dramatischen Grundmotivs, welches ich auseinandersetze, dass der Dichter im Rahmen seiner Handlung keine Figur gefunden hat, die er zum Träger des sehnsuchtsvollen Wartens auf den Retter Max hätte machen können, und welche damit dies Gefühl des Hoffens und Harrens unfehlbar auch auf den Zuschauer übertragen hätte. Schiller fühlte diesen Mangel, und hat auf verschiedene Weise vergeblich versucht, Wallenstein selbst zum Träger dieses Bedürfnisses nach einem rettenden Freunde zu machen. Ich muss etwas weiter ausholen. Das verlorene Berliner Bühnenmanuscript*) ist durch den Regisseur Fleck in den Jahren 1799 und 1800 an einzelne Bekannte geliehen worden, und so hat es nicht nur der alte Gymnasialdirektor am Grauen Kloster, Köpke, zu Auszügen benutzt (Herrigs Archiv VII, S. 395 fgg.; bei Goedeke mit u bezeichnet), sondern offenbar auch Süvern in seiner oben S. 1 fg. citirten Schrift über den Wallenstein. Dieselbe beansprucht also für ihre Citate aus dem Drama ebenso, wie andere aus diesem Manuscript geflossene Mittheilungen Aufnahme unter die Quellen des Schiller'schen Textes. Süvern sagt bei der Besprechung der Unterredungsscene Wallensteins und der Terzky (S. 77): „Ein Weib wirft alle Stacheln ihm ins Herz, mahlt ihm das Bild gesunkner Grösse, des Danks, womit der Kaiser ihm gelohnt am Fürstentage zu Regensburg, und dass kein menschlich Band mit ihm sich trenne, der Welt Urtheil, welches nur der Ausgang lenkt, reisst jede Erinnerung der Liebe ihm aus der Seele, und zeigt ihm gleissend alle Grösse des Gelingens. Wohin sich wenden in der Verwirrung!

Hülfreiche Mächte, zeigt mir einen Freund
In dieser Angst der schwerbeladnen Seele!

Umsonst! Wohl war er nahe, der Freund, der einzige, welcher treu und ohne Falsch ihn retten konnte, der kam, um ihn zu retten. Er wird verhindert.“ Die gesperrt gedruckten Verse, die bisher den Schiller-Herausgebern entgangen sind, hat Süvern offenbar dem Manuscript des Wallenstein und zwar derjenigen Scene entnommen, zu der er sie citirt. An welcher Stelle sie standen, weiss ich nicht mit Sicherheit anzugeben; sie klingen an diejenigen an, die Wallenstein in derselben Scene spricht:

---

*) Nicht zu verwechseln mit dem von W. v. Maltzahn 1861 veröffentlichten sogenannten „Berliner Manuscript“, das sich auf der Königl. Bibliothek in Berlin befindet und für das Stuttgarter Theater gefertigt wurde. S. W. v. Maltzahn, Wallenstein von Schiller u. s. w. Stuttg. 1861 S. IX.

Zeigt einen Weg mir an aus diesem Drang,
Hülfreiche Mächte!

und sind mir ein Beweis, dass der Dichter das Bedürfniss fühlte, die Sehnsucht des Zuschauers nach Maxens Erscheinen rege zu erhalten. Dasselbe Streben des Dichters, durch Wallensteins Worte die Bedeutung von Max dem Zuschauer nahezulegen, gab dasselbe Berliner Theatermanuscript zu erkennen, wenn es nach der Terzky ironischer Schilderung von Wallensteins Leben auf seinen böhmischen Besitzungen hinter den Worten: „Freyherrn und Fürstenmacht" fortfuhr (Goedeke, hist. krit. Ausg. XII S. 230 Anm.):

Wallenstein (heftig bewegt).
Führ' sie hinaus!
Lass mir den Piccolomini herein.

Warum aber hat der Dichter diese und die obigen beiden Verse später gestrichen? Aus gutem Grunde. Er durfte gerade in Wallenstein das Bedürfniss nach einem rettenden Freunde, nach Max am wenigsten zu einem klar gedachten und ausgesprochenen Wunsche erwachsen lassen, weil er dann durch nichts motiviren konnte, weshalb der Held diesem seinem Wunsche nicht noch zu rechter Zeit Befriedigung schafft; gerade aber, dass Max nicht zu rechter Zeit komme, war das Endziel der ganzen vom Dichter geplanten dramatischen Entwickelung.

Es scheint mir der Mühe werth, die Abweichungen der Süvern'schen Citate von dem gewöhnlichen Text, resp. von den Lesarten k und u bei Goedeke hier vollständig, mit Ausnahme der bloss orthographischen Varianten, mitzutheilen. Picc. I, 3 liest Süvern S. 95:

Was Buttlern treibt, ist nur
Empfindlichkeit, gereizter Stolz, nichts weiter.

In derselben Scene liest Süv. S. 90:

Denken Sie nicht etwa,
Dass ich durch Lügenkünste —
— — — in seine Gunst mich stehle, u. s. w.

II 6, Süv. S. 48:

Doch was geheimnissvoll bedeutend webt
Und bildet im Abyssus der Natur, (vgl. k)
— —
Die Kreise in den Kreisen, die sich eng
Und enger ziehn um die central'sche Sonne,
Die sieht das Auge nur, der entsiegelte Blick (vgl. k)

III, 1 Süv. S. 111.

Wisst, dass auch wir nicht müssig sind.

III, 7 Süv. S. 115.

Du Heilige fodre Dein Kind zurück,
Ich habe gekostet das irrdische Glück*).

III, 9 Süv. S. 115.

Aus stiller Freystatt treibt es mich hinaus,
Ein heftig Wollen muss die Seele blenden
— —
Ich seh sie nah, ich seh sie näher schweben
Es zieht mich an mit göttlicher Gewalt
Ich mögte gern und kann —
O wenn ein Haus in Feuer —
— —
Es fährt der Blitz herab aus heitern Höh'n
Aus unterirrd'schen Klüften brechen Flammen,
Wild jauchzend schleudert selbst u. s. w.

V, 1 Süv. S. 85.

Hier gilt's . . dem Kaiser treu zu dienen,

V, 3 Süv. S. 71; vgl. k.

ihr zwingt ihn
Verzweifelnd sein Gefängniss anzustecken.

W. Tod I, 4 Süv. S. 75.

Die Wege bloss nur offen mir gehalten?
—
[In dem Gedanken bloss gefiel ich mir] fehlt, vgl. k

I, 4 Süv. S. 58.

Nicht ohne Grauen greift —
— —
Die keines Menschen Brust vertraulich macht.

I, 7 Süv. S. 78. In diese Scene gehören die oben citirten zwei Verse:
Hülfreiche Mächte u. s. w.

I, 7 Süv. S. 79.

Es ist sein böser Genius und meiner.
—
Voreil'ges Jauchzen — —

II, 3 Süv. S. 82.

Die innre Welt, sein Mikrokosmus, ist's,
Der sie erzeugt, aus dem sie — —

---

*) Schon das Berliner Bühnenmanuscript muss alle 4 Verse dieses Gedichts gehabt haben (während die erste Druckausgabe des Dramas nur zwei hat). Köpke in Herrigs Archiv VII S. 401 sagt: „Die Romanze im dritten Akt der Piccolomini — giebt meines Vaters Abschrift ganz in vier Versen und in derjenigen Anordnung des Drucksatzes, in gebrochenen und eingerückten Verszeilen, wie solche in der Sammlung der Schiller'schen Gedichte angewendet ist."

— —
Der Zufall kann sie gaukelnd nicht verwandeln!
— —
So weiss ich auch sein Wollen, weiss sein Handeln.

II, 7 Süv. S. 119.

Nie kam es dahin, alles stände anders;
— —
Warum so heimlich hinterlistig lauernd
— — Mutter alles Bösen!
Verderbenbringende! Verdirbst jetzt uns.

III, 2 Süv. S. 124.

Was kann hier gut werden?
Wir sind getrennt, getrennt auf immerdar.
Ach davon u. s. w.

III, 4 Süv. S. 122.

Als dass die Pils'ner Truppen uns gehuldigt.
— —
Weil man in Prag das Beyspiel — —

III, 4 Süv. S. 126.

— — Sie bauen immer, bauen
Bis in die Wolken, bauen immer fort u. s. w.

III, 9 Süv. S. 84.

Denn auf der Wahrheit beruht die Wahrsagung.

III, 22 Süv. S. 133.

Sie sollen mein Antlitz schauen, meine Stimme hören.

IV, 2 Süv. S. 50.

Wir in des Looses Mittelmässigkeit
Erfuhren nie u. s. w., wie r k t.

IV, 6 Süv. S. 68.

Sie waren's, die in seine ruhige Brust
Den Saamen — —

IV, 8 Süv. S. 103.

Was hülf's ihm auch, wenn mir für ihn —

V, 3 Süv. S. 146.

Was ich mir ferner auch erstreben mag,
Das Schöne ist doch weg aus meinem Leben.

V, 4 Süv. S. 155.

Dem Unglück ist die Hoffnung zugespendet
— —
Denn ewig wankt die Waage des Geschicks!

V, 5 Süv. S. 150.

Heut sollst du mir zum letzten Male leuchten!

V, 9 Süv. S. 151.

Buttler.

Es ist zu spät.

V, 12 Süv. S. 154.

Durch alle Pforten
Stürzt das erschrockne Hofgesinde fort

V, 12 Süv. S. 66.

Und achten einen freyen muthigen Tod.

19) S. 36. Der Schluss:

Der Herzog hat mich hintergangen, schrecklich,
Du aber hast viel besser nicht gehandelt,

beweist, dass Max mit dem Vorwurf der Unwahrheit und Ungeradheit hier weniger seines Vaters Verhalten gegen Wallenstein, als gegen ihn selbst meint. „Hättest Du mir zu rechter Zeit gesagt, was im Werke war: die Guten hätten Kraft bei ihm behalten, nicht in der Schlechten Garn wär' er gefallen.“ Mit dieser Scene, welche in den citirten Worten noch einmal auf das specielle Thema der Piccolomini, jenes verhängnissvolle „Nein“ Octavios (S. 25) hinwies, schloss das Stück in seiner älteren Form, wie es an die Bühnen versandt wurde. Dass diese Eintheilung zwar die ältere, aber nicht die älteste ist, dass vielmehr die Druckausgaben nur zu dem ursprünglichen Plan zurückgekehrt sind, ist aus meiner Darstellung ersichtlich. Von diesem ersten Plane wich der Dichter ab auf Göthes Drängen, der für die Aufführung ein Stück haben wollte, was wenigstens über die Hauptsache, Wallensteins Verrath, die Neugierde des Publikums befriedigte und auf den Ausgang des Ganzen schon bedeutende Ausblicke gestattete, und das ist allerdings durch die Erweiterung des ersten Stückes erreicht. Schiller aber hing mit seiner künstlerischen Neigung stets an dem älteren Plane. An Iffland schreibt er (S. 202): Die Piccolomini hätten „am Ende des dritten Aktes endigen sollen und wären alsdann das kleinere Stück gewesen. Aber eine reife Ueberlegung der Forderungen, welche das Publikum einmal an ein Trauerspiel macht, hat mich bewogen, die Handlung schon im zweiten Stück weiter zu führen.“ Und dasselbe meint er, wenn er an Süvern (Brfw. mit Göthe 753) schreibt: „Sie werden übrigens schon aus dem gedruckten Wallenstein ersehen haben, dass verschiedenen Ihrer Erinnerungen schon in der ersten Anlage des Stücks von mir begeguet war; nur die spätere Idee, dasselbe auf die Bühne zu bringen, war Schuld, dass ich gewisse Forderungen der Kunst dem Theater opfern musste.“ Diese „Erinnerungen“ Süverns finden wir S. 333 seiner Schrift: „Das zweite [Stück der Trilogie] ist zwar unentbehrlich, um das Ganze einzusehn —. Es macht uns mit der Quelle der That, mit dem Zusammengreifen aller der Triebwerke bekannt, durch welche der Ausgang nothwendig erfolgte. Aber eben darum ist es auch nur vorbereitend, hat keine Selbstständigkeit der Handlung, es wird erst durch Wallensteins Tod be-

deutend und furchtbar." S. 336. „Die Haupthandlung ist in Wallensteins Tod, und das Ganze zwischen ihm und den Piccolomini getheilt. Denn bey dem ersten Schritte Friedlands im astrologischen Thurm hebt die eigentliche Tragödie erst an, von da setzt sich alles in Bewegung. Vielleicht wären beyde Stücke — — besser zu einem verschmolzen, das die ganze Handlung ungetheilt enthielte. Es würde sich gross und würdig im astrologischen Thurme eröffnen." Es ist klar, dass diejenige Forderung der Kunst, die Schiller dem Theater geopfert zu haben behauptet, der Abschluss des ersten Stückes vor der astrologischen Scene ist. Dass in der That das Stück „die Piccolomini" in dieser Gestalt eine künstlerische Einheit bildet, glaube ich oben gezeigt zu haben.

20) S. 37. Goed. hist. krit. Ausg. X S. 26. „Diess ist es, fährt er dann fort, was uns auch in den vortrefflichsten Stücken der griechischen Bühne etwas zu wünschen übrig lässt, weil in allen diesen Stücken zuletzt an die Nothwendigkeit appellirt wird, und für unsre Vernunftfordernde Vernunft immer ein unaufgelöster Knoten bleibt."

21) S. 40. Dies Motiv, der von Wallenstein gegen Buttler verübte Betrug, ist ein recht klarer Beweis, wie dem Dichter nicht von vorn herein der Charakter seines Helden als eine klar geschaute Einheit vorschwebte, sondern wie er die Zeichnung desselben dem Bedürfniss der Handlung, ja hier sogar dem Bedürfniss des Augenblicks untergeordnet hat. Wallensteins Schwanken ist die Folge des Plans, der den Helden zum Gegenstand des Streites zwischen Gut und Böse machen wollte. Der „Ideenschwung", der ihm als Ersatz für das Rohe und Furchtbare gegeben wurde, das dem geschichtlichen Helden eigen ist und das der Dichter für seine Zwecke nicht zu verwerthen wusste, dieser „Ideenschwung" entspringt dem Bedürfniss, ihn doch einigermassen als Helden zu zeichnen und namentlich Maxens hohe Verehrung zu motiviren. Dieser schlechte Streich aber, den Wallenstein dem Buttler gespielt hat, und jener Ideenschwung nehmen einander alle Glaubwürdigkeit: der Mann, der bei Octavios Verrath so rührend kindlich erklärt:

Dein schlechtes Herz hat über mein gerades
Den schändlichen Triumph davon getragen,
Ein Kind nur bin ich gegen solche Waffen,

kann unmöglich so gegen Buttler gehandelt haben.

22) S. 41. Buttler, der die obigen Worte spricht, ist in jeder Beziehung ein Abbild Wallensteins, was seinen Ehrgeiz und Rachsucht, was seine Ehrenlaufbahn, die von unten anfing, was endlich die Entstehung seiner im Drama zu verübenden That betrifft. Der erste Gedanke zu Wallensteins Ermordung taucht in ihm auf in der Scene mit Octavio und tritt auch schon in Form einer That auf: er bleibt als Racheengel in Wallensteins Umgebung. Dann schlummert dieser Gedanke und weicht dem milderen der Gefangennahme: doch Fügungen von aussen stellen ihn vor die Wahl, Wallenstein zu tödten oder Ehrgeiz und Rachsucht zu begraben. Sein Wort:

Es denkt der Mensch die freye That zu thun,
Umsonst! Er ist das Spielwerk nur der blinden
Gewalt, die aus der eignen Wahl ihm schnell
Die furchtbare Nothwendigkeit erschafft

ist eigentlich doch die Moral des ganzen Stücks. Vgl. S. 42 fg.

23) S. 43. Dramat. Blätter I. S. 62: „Wallenstein — soll uns die grosse Lehre einprägen, dass das Leben ein Einfaches, Wahres erstreben müsse, wenn es nicht in Gefahr kommen will, dunkeln und räthselhaften Mächten anheim zu fallen.“

24) S. 44. Diesen Stoff, den er schon in Bauerbach in's Auge gefasst hatte (s. v. Maltzahn, Schillers Brfw. mit Christophine, Lpz. 1875, S. 29. 31. u. s. w.) bearbeitete Schiller laut Kalender vom 26. April 1799 bis zum 9. Juni 1800.

25) S. 44. Vgl. v. Raumer, Geschichte Europas seit dem Ende des funfzehnten Jahrhunderts II, S. 493. Düntzer, Erläuterungen (Wartig) zu Maria Stuart S. 25 fgg.

26) S. 52. S. Düntzer a. a. O. S. 53.

27) S. 54. S. Otto Jahn, Göthes Iphigenie auf Tauris und die antike Tragödie, Greifsw. 1843, auch gedruckt in „Aus der Alterthumswissenschaft, Populäre Aufsätze“, Lpz. 1868, S. 393 fg.

28) S. 57. Die Auffassung der Tragödie als Schicksalstragödie weist Schiller selbst zurück in einer Aeusserung gegen K. A. Böttiger. Dieser publicirt in der Minerva 1813 S. 70 einen Brief des Dichters, „der aus Jena geschrieben und durch eine Beurtheilung der Kunstleistungen bey der ersten Aufführung der Maria Stuart in Weimar (S. Journal des Luxus und der Moden 1800, Juli S. 359 fgg.) veranlasst wurde.“ Folgendes ist der Wortlaut:

„Eine schuldlose möchte der Empfindsamkeit gewisser Menschen freilich besser zugesagt haben. Ich hätte eine solche für mein Trauerspiel nimmermehr brauchen können. Man bringt ganz ungereimte Vorstellungen von der Schicksalsfabel*) zur Sache. An diese habe ich im antiken Sinn hier gar nicht denken können. — Auch werde ich mich durch alles, was die Schotten zur völligen Rechtfertigung ihrer Königin aus Papieren und Muthmassungen zusammenkleben, in meiner Ueberzeugung nicht irre machen lassen, dass Maria, welche durch Darnley's Undank und Frevel aufs tiefste gekränkt und, wie alle schöne Weiber, veränderlich war, dem Bothwell sich nicht [? muss fehlen] freiwillig hingegeben und seinen Planen selbst bis zur Blutschuld sich gefügt habe.

*) Ueber Schuld und Schicksal in diesem Drama findet sich in dem doch wohl von Böttiger selbst herrührenden Bericht über die beiden ersten Aufführungen (14. u. 16. Juni) im Modejournal nur folgender Passus (S. 360): „Furchtbar waltet das Schicksal über sein Opfer, die unglückliche (aber auch schuldige?) Maria. Freunde und Feinde, alles was sich der Bedrängten nähert, wird in seine Netze verwickelt und vor dem Auge des unterrichteten, zitternden Zuschauers ahnungslos dem Verderben geweiht.“

Doch das gehört vor ein anderes Forum. Es bleibt klar: nur die reuevolle Schuldige war für die Bühne geeignet. Ich möchte wohl sehen, wie jemand die Schuldlose zu einem erträglichen Stück verarbeiten möchte.

„Sie lassen die Nothwendigkeit gelten, die mich gleichsam zwang, die beiden Königinnen zusammen kommen zu lassen*). Aber eben darum darf auch im steigenden Briefwechsel [soll heissen: Wortwechsel] kein Wort wegfallen. Dasselbe mag von dem gewaltigen Andringen Mortimers**) auf die geängstete Maria gesagt werden. Was die Conventionsmenschen, die nur an Salons und geregeltem Repräsentationswesen kleben, als unanständig stempeln, ist zur Sühnung und Entsündigung der Unglücklichen, die sich einst hingab, um so nothwendiger, als auch sonst nicht leicht etwas anders gefunden werden möchte, was die Schrecknisse ihrer Lage stärker malen könnte. Die plumpe Unbeholfenheit des Schauspielers kann freilich der Dichter nicht verantworten.

„Traurig genug, dass die Verhandlungen unsrer Schaubühnen und die kirchlichen sich wie die entgegengesetzten Pole verhalten***). Das haben wir den Kirchenvätern und ihrer *pompa Satanae* zu danken. Soll aber darum niemand je eine Vereinigung des Getrennten versuchen? Was waren denn im christlichen Mittelalter die *Autos sacramentales* und die dramatisch-vorgestellten Mysterien anders, als wohlberechnete Versuche, die Schaulust des Volks durch fromme Schauspiele zu heiligen, und das alltägliche, frivole mit Religion zu durchdringen? Wie unverständig ist also das Geschrei, dass durch meine Beicht- und Abendmahlsszene die Mysterien des Christenthums entweiht würden. Der Kapellmeister, der uns eine Missa in Opernmusik gibt, mag mit Recht gezüchtiget werden. Umgekehrt ist der Fall gar nicht gedenkbar. Auch nimmt

---

*) Modejourn. S. 360: „Gewaltig verschlingt und entwickelt sich alles in dem kühn geknüpften und gelösten Knoten, der Zusammenkunft der beyden Königinnen im Schlossgarten zu Fotheringhay, wo der Dichter es wagte, die geschichtliche Wirklichkeit höhern Forderungen der dramatischen Kunst aufzuopfern: Man hat den unglücklichen Ausgang jener Unterredung der stolzen Elisabeth mit der aufglühenden Maria Stuart besonders gegen das Ende sehr hart und beleidigend gefunden; man hat aber auch die Nothwendigkeit eingesehen, gerade durch eine solche Fiction die äusserst undramatische Unentschlossenheit der Elisabeth zu einem raschen Entschluss zu bringen."

**) „Herr Vohs, heisst es Modejourn. S. 362, gab dem fanatischen Mortimer alle Heftigkeit und Energie, die dieser stark gezeichnete Charakter zu erfordern schien. — Eine andere Frage bleibt freylich die, ob jene Heftigkeit bis zu gewissen Aeusserungen, die er sich in den letzten Momenten gegen die durch Liebe und Hass grausam verfolgte Maria erlaubt, überhaupt darstellbar, ja überhaupt in der Seele des religiösen Fanatikers erregbar gewesen sei? Auf jeden Fall hat die mildernde und, um mit Aristoteles zu sprechen, reinigende Kunst hier ihre heiligen Rechte."

***) Dieses Punktes, wie der ganzen Beicht- und Abendmahlscene geschieht im Modejournal gar keine Erwähnung.

kein vernünftiger Katholik Aergerniss an dieser Szene. Ihm ist ja alles in der Ordnung. Nur die Protestanten schreien Feuer! Der einzige Vorwurf, der mich treffen kann, ist, dass ich den Unmündigen schon für mündig hielt. Lässt man die Beichte, und streicht das Abendmahl weg, so vermauert man das Thor und lässt die Schildwache davor stehn!" — Was ist von diesem Briefe zu halten? Er soll aus Jena geschrieben sein. Schiller aber wohnte seit Anfang December 1799 in Weimar und ist nach Jena erst wieder 1801 im März gegangen, als er mit der Jungfrau von Orleans beschäftigt war. Dass er da noch sollte die im Juliheft des Modejournals 1800 erschienene Besprechung beantwortet haben, die er mündlich zu beantworten gewiss oft genug Gelegenheit hatte, ist kaum glaublich. Der ganze letzte Absatz wendet sich gegen eine Behauptung, welche in jenem Aufsatz gar nicht ausgesprochen wird, und auch zu dem ganzen ersten Absatz findet sich in dem Journal kaum eine klare Stelle, auf die er gerichtet sein könnte. Dazu die überflüssige historische Gelehrsamkeit von der pompa Satanae und den Kirchenvätern, ein Notizenkram, der Niemandem ferner lag als Schiller und Niemandem näher als Böttiger. Den „Brief" halte ich für Böttigers Machwerk und glaube, dass er ähnlich, wie der später zu besprechende über die Jungfrau, fabricirt ist aus Aufzeichnungen über eine Unterredung mit dem Dichter. Leider haben sich die Originalaufzeichnungen in diesem Falle nicht erhalten.

Ueber Vohs' übertriebenes Spiel gegenüber Maria (Frau Vohs) vgl. Weimars Album 1840 S. 153 fg.

29) S. 58. Es giebt verschiedene Berichte, welche erzählen, das erste Mal sei die Abendmahlscene ganz so aufgeführt, wie sie gedruckt steht; ich halte dieselben für irrthümlich. Karl August schreibt an Göthe (Brfw. I, S. 259): „Es ist mir gestern erzählt worden, dass in der Maria Stuart eine förmliche Communion oder Abendmahl auf dem Theater passiren würde. — — Siehe doch zu, dass Dieses [dass nämlich nichts Anstössiges vorkomme] auch bei Maria Stuart der Fall sey; ich erinnere — Dich daran, weil ich der *prudentia mimica externa Schilleri* nicht recht traue. So ein braver Mann er sonsten ist, so ist doch leider die göttliche Unverschämtheit oder die unverschämte Göttlichkeit, nach Schlegel'scher Terminologie, dergestalt zum Tone geworden, dass man sicher mancherlei poetische Auswüchse erwarten kann, wenn es bei neueren Dichtungen darauf ankommt, einen Effect, wenigstens einen sogenannten hervorzubringen." Darauf schreibt Göthe am 12. Juni (No. 744) dem Freund: „Der kühne Gedanke eine Communion auf's Theater zu bringen, ist schon ruchbar geworden, und ich werde veranlasst Sie zu ersuchen die Function zu umgehen. Ich darf jetzt bekennen, dass es mir selbst dabei nicht wohl zu Muthe war, nun da man schon im voraus dagegen protestirt, ist es in doppelter Beziehung nicht räthlich. Mögen Sie mir vielleicht den fünften Act mittheilen, und mich diesen Morgen nach zehn Uhr besuchen? damit wir die Sache besprechen könnten." Es

ist schon nicht wahrscheinlich, dass Schiller dem bestimmten Wunsche des Herzogs nicht sofort hätte Folge leisten sollen. Seine eignen Angaben, wie die des Schauspielers, welcher die Rolle des Melvil spielte, sagen aber auch ausdrücklich, dass er es gethan. Letzteres Zeugniss ist oben S. 68 fg. angeführt; Schiller selbst schreibt an Körner, als er ihm die Maria schickt (3. Juli 1800: 4, 177): „Ich bemerke nur noch, dass Du nicht stutzen darfst, wenn Du an die siebente Scene des fünften Acts kommst. Diese Scene ist bei der Vorstellung abgeändert worden; die Abänderung sende ich Dir, wenn Du das Stück gelesen hast.“ Vorstellungen waren bis dahin nur die zwei am 14. und 16. Juni gewesen (denn am 18. wurde die Theatersaison mit „Titus“ geschlossen; Modejournal 1800 S. 362); der Bericht über dieselben erwähnt der Scene gar nicht, was er gewiss nicht unterlassen hätte, wenn in der zweiten eine so auffallende und, wie berichtet wird, allgemein gewünschte Aenderung der Handlung eingetreten wäre. An Iffland sendet Schiller sein Stück mit den Worten (am 22. Juni 1800, S. 210): „Sollte man auf dem Berliner Theater nicht so weit gehen dürfen, als ich in der sechsten [soll heissen: siebenten] Scene des fünften Akts gegangen bin und hier in Weimar gehen durfte so ist mit einigen Strichen geholfen, die ich Ihnen ganz überlasse.“ Damit giebt er Iffland die Erlaubniss, auch noch in der abgeänderten Scene an den priesterhaften Worten Melvils zu streichen, was ihm gut scheine. Dass er nicht die Beichtworte Marias selbst streichen werde, setzt Schiller als selbstverständlich voraus; denn damit wäre die ganze Scene gestrichen; vielmehr empfiehlt er ihm in demselben Briefe die Rolle Melvils zu besonders guter Besetzung. Das sind die gleichzeitigen Zeugnisse. Von einem Anstoss, den man damals in Weimar bei der Aufführung an der Scene genommen hätte, dafür ist mir ein gleichzeitiges Zeugniss nicht bekannt. Erst nach dem Erscheinen der Druckausgabe (April 1801; an Körner 4, 211), nach welcher vielleicht auf manchem Theater die Abendmahlscene ungekürzt gegeben wurde, machen sich Stimmen dagegen laut, wie Herders im 4. Bande der Adrastea (vgl. Böttiger in der Minerva 1813 S. 27. 33), und andere, was auch Christophine Reinwald, Schillers Schwester, andeutet in ihrem Briefe vom 15. Jan. 1803 (v. Maltzahn, Schillers Brfw. mit seiner Schw. Christophine, Lpz. 1875, S. 240). Ueber jene ersten weimarischen Aufführungen des Dramas brachte 1823 die „Zeitung für die elegante Welt“ No. 49—51 zuerst einen Bericht, welcher behauptete, die Abendmahlscene sei damals aufgeführt, und erst „bei der zweiten Aufführung im Herbst sei alles Störende weggethan.“ Dieser Bericht, der bis auf einzelne Verschiedenheiten des Textes derselbe ist, wie der „von Cäcilie“ in Weimars Album 1840 gegebene, widerspricht der Thatsache, dass schon am 16. Juni die zweite Aufführung stattfand, und nach Schillers Worten (an Körner) schon vor dem 3. Juli die Abendmahlscene „bei der Aufführung“ abgeändert ward. Demgemäss halte ich auch die „Erinnerungen eines weimarischen Veteranen“ (S. 96—97), so wie die von

Genast (Aus dem Tagebuch eines alten Schauspielers I, 116) für irregeleitet durch die Druckausgabe und die Darstellung Cäciliens.

Jene Abänderung der Scene besteht, wie das Dresdener Theatermanuscript (abgesandt nach dem Kalender am 30. Juni) und das Hamburger ausweisen, darin, dass Melvil nicht wirklich Priester ist, also auch das Abendmahl nicht austheilt, sondern nur in der Noth als Priester fungirt und Maria die letzte Beichte abnimmt:

Wenn mich dein Herz dafür erklärt, so bin ich
Für dich ein Priester, diese Kerzen sind
Geweihet, und wir stehn an heil'ger Stätte.
— — —
Doch kann es dich beruhigen, so schwör ich dir,
Was ich jetzt noch nicht bin, ich will es werden.
Ich will die Weih'n empfangen, die mir fehlen.
Dem Himmel widm' ich künftig meine Tage.

Damit wurde in Worten und Handbewegungen jedes kirchliche Rituell ausgeschlossen, und statt des Segens („So gehe hin und sterbend büsse sie") und der folgenden Darreichung des Abendmahls traten folgende Verse Melvils ein:

Du fehltest nur aus weiblichem Gebrechen.
Blut kann versöhnen, was das Blut verbrach,
Dem sel'gen Geiste folgen nicht die Schwächen
Der Sterblichkeit in die Verklärung nach.
Sink ein ergebnes Opfer am Altar!
Gib hin dem Staube, was vergänglich war,
Die irrd'sche Schönheit und die irrd'sche Krone!
Und als ein schöner Engel schwinge dich
In seines Lichtes Freudenreiche Zone,
Wo keine Schuld mehr seyn wird und kein Weinen,
Gereinigt in den Schoos des ewig Reinen!

Vgl. Goedeke, hist.-krit. Ausg. XII, S. 565.

30) S. 63. Schon Archenholz im „histor. Kalender für Damen für das Jahr 1790" S. 1—189 hatte Elisabeth als Heuchlerin geschildert. (S. Düntzer, Erläuterungen S. 3 fg.).

31) S. 68. S. Pasqué, Göthes Theaterleitung II, S. 121. 293—95. Haide war um 1770 in Mainz geboren. Nach Böttigers Angabe in der Minerva übernahm er, da der Schauspieler Vohs—Mortimer erkrankte, auch dessen Rolle. Das könnte nur in Lauchstedt (bei Merseburg) gewesen sein, wo die Maria am 3. Juli 1800 (Schiller an Körner 4, 177) und wohl noch öfter gespielt wurde, denn Vohs war allerdings im Sommer 1800 krank und trat erst im Herbst wieder auf (Pasqué II, S. 104. Journal des Lux. u. der Moden 1800 S. 652). Haide ist auch Schillers erster Tell gewesen. Er wurde in Weimar 1832 pensionirt, lebte also zur Zeit dieser Veröffentlichung Böttigers. Darin, sowie in dem Schluss,

der eine Bekanntschaft mit jener Schiller'schen Abänderung der Abendmahlscene zeigt, sehe ich eine Gewähr für die Echtheit obiger Mittheilungen.

32) S. 69. Dr. Chr. Jeep hat in Masius' „Neuen Jahrbüchern für Philologie und Pädagogik" Abth. II, 1868, S. 1 fgg. die Ansicht entwickelt, dass dieser Abschied Marias von Leicester den Charakter Marias vernichte und damit das Drama in seinem innersten Grunde erschüttere, und im Wesentlichen hat ihm M. Maass ebdas. S. 213 fgg. beigestimmt. Den innersten Grund, den Jeep in dem Drama zu schauen meint — „wie die schöne Seele eine erhabene wird voll Würde und Hoheit, das zu zeigen sei das Ziel unsres Dramas (s. a. a. O. S. 11) — kann ich nun freilich nicht anerkennen; weder der Thatbestand des Dramas, noch Schillers Aeusserungen machen es glaublich, dass Maria eine schöne Seele sein solle; sie ist eine Mörderin, die zwar zur Reue, aber noch nicht zur willigen Unterwerfung unter die verdiente Strafe, zur freiwilligen Verzichtleistung auf die Lebensfreuden gelangt ist, und sie dahin zu bringen, ist nach meiner Meinung das Ziel des Dramas. Es fragt sich, ob das in der Abendmahlscene erreichte Ziel durch die Abschiedsscene verloren geht. Maria hat nach ihrer Aussage alle Bande, die sie an die Welt knüpften, gelöst, Hass und Liebe „hat sie Gott geopfert", an Elisabeth ihren Gruss und ihr Verzeihen zu bestellen gegegeben. Nun wendet sie sich, um zum Schaffot zu gehen, mit den Worten:

Mein Heiland! Mein Erlöser!
Wie du am Kreutz die Arme ausgespannt,
So breite sie jetzt aus, mich zu empfangen.

Da begegnet im Abgehen ihr Auge dem Grafen Leicester, sie zittert, die Knie versagen ihr, sie ist im Begriff hinzusinken; da ergreift sie Graf Leicester und empfängt sie in seinen Armen. Jeep nennt „fast widerwärtig" den Zug, dass Maria den Heiland bittet, mit seinen Armen sie zu empfangen, und im nächsten Augenblick sich von Leicesters Armen „empfangen" fühlt. Er hat Recht; seit er mich drauf aufmerksam gemacht hat, kann ich die Stelle nicht lesen, ohne so etwas, wie Blasphemie zu empfinden; aber ich bestreite, dass der Dichter diese Congruenz des Ausdrucks und der Handlung beabsichtigt habe, und vor der Bühne, wo man das zweite „empfangen", das nur für den Schauspieler geschrieben ist, nicht hört, fällt es Niemandem ein, zwischen ihren an den Erlöser gerichteten Worten und der nächsten Handlung einen Vergleich anzustellen. — Das Hinsinken Marias ist nun ferner gewiss eine Folge der überwältigenden Gefühle, welche Leicesters plötzlicher Anblick in ihr wachruft; und was das für Gefühle sind, kann nicht zweifelhaft sein: Liebe oder Hass, vielleicht beide; also allerdings ein Rückfall in diese Leidenschaften; aber nur ein Moment, und sie ist wieder Herrin ihrer selbst. Wozu dient dieser Rückfall dem Dichter? Beide Leidenschaften „hat sie Gott geopfert"; wollte sie damit sagen: „sie sind

mir fortan fremde und unbekannte Gefühle"? Die Leidenschaften sind nun doch einmal nicht so geartet, dass man sie mit Stumpf und Stil herausreissen und auf dem Altar verbrennen kann; „sie Gott opfern" kann doch nur heissen: „aus Liebe zu Gott, aus besserer Erkenntniss sie bewusst niederhalten und bekämpfen." Eine freie und bewusste That ist diese „Opferung" nur, wenn sie dem eignen Ich abgekämpft wird; jener momentane Rückfall, welcher in der Wirklichkeit der moralischen Schätzung eines Menschen schwerlich Abbruch thun würde, giebt der dramatischen Heldin Gelegenheit, was sie soeben in der Beichte gesagt hat, durch die That zu bewähren, Hass und Liebe von Neuem Gott zu opfern. Denn nachdem sie ihn eine Zeitlang ernst und schweigend angesehen, spricht sie endlich:

Ihr haltet Wort, Graf Lester — Ihr verspracht
Mir euren Arm, aus diesem Kerker mich
Zu führen, und ihr leihet mir ihn jetzt!
[Gekommen ist der lang ersehnte Tag,
Und in Erfüllung gehet, was ich mir
In süssen Träumen gaukelnd vorgebildet.
Mylord von Lester, der erwartete,
Der heiss ersehnte Freund, er ist erschienen
Zu Fotheringhayschloss, ich seh ihn mitten
In meinem Kerker stehen; Alles ist
Bereit zum Aufbruch, alle Pforten offen;
Ich schreite endlich über diese Schwelle
An seiner Hand und hinter mir auf ewig
Bleibt dieses traurige Gefängniss. — Alles
Erfüllet sich Mylord und Eure Ehre
Habt Ihr gelösst.]

Ich mache zunächst hier Halt. Jeep kannte von diesen Versen nur die drei ersten, die in den alten Ausgaben stehen, während der Rest, der ältesten Textesgestalt angehörig, dem Dresdener und Hamburger Theatermanuscript und der nach Schillers Mscr. gefertigten englischen Uebersetzung von J. C. M(ellish), (London 1801) entnommen ist. S. Goedeke, hist. krit. Ausg. XII, S. 570. Es sind wunderbare Worte! Wer könnte die furchtbare Ironie verkennen, die sich darin über den schuldbeladenen Lester ergiesst — und doch, der Grundton, der daraus erklingt, ist nicht Hass, nicht Ironie, nicht Bitterkeit, sondern stolze Freude, ja fast Jubel, dass alles bereit zum Aufbruch, alle Pforten offen, und hinter ihr auf ewig bleibt dieses traurige Gefängniss. Mit dieser Stimmung verträgt sich die Ironie gegen Leicester so wenig, dass ich von derselben mindestens die Hälfte als Marias ernste und aufrichtige Meinung abziehen möchte. Wenn sie sagt: „Ihr haltet Wort, Graf Lester", so ist es halb Ironie, halb aufrichtige Versicherung, dass sie auch mit dieser Lösung seines Worts zufrieden sei und ihn desselben entbinde. Auf Lester aber kann ihre fast jubelnde Rede nicht anders

wirken, als rein ironisch, und ihr selbst kommt plötzlich die Ironie, welche ihre Worte erfüllt hat, in ihrer ganzen Weite zum Bewusstsein. Drum die Anweisung für die Spielenden: „Er steht wie vernichtet. Sie fährt mit sanfter Stimme fort:

Ja Lester, und nicht bloss
Die Freiheit wollt' ich eurer Hand verdanken,
Ihr solltet mir die Freiheit theuer machen,
An eurer Hand, beglückt durch eure Liebe,
Wollt' ich des neuen Lebens mich erfreuen.
Jetzt da ich auf dem Weg bin, von der Welt
Zu scheiden und ein sel'ger Geist zu werden,
Den keine ird'sche Neigung mehr versucht,
Jetzt, Lester, darf ich ohne Schaamerröthen
Euch die besiegte Schwachheit eingestehn. —"

Ist das eine Liebeserklärung, durch die sie der eben überwundenen Leidenschaft wieder anheim fällt? Mich dünkt, sanfter, reiner, abgeklärter kann man von einer überwund'nen Schwachheit nicht sprechen; und wenn sie dann zum letzten Lebewohl mit sanfter Stimme ihm das Unrecht vorhält, das er an ihr begangen, und ihm wünscht beglückt zu leben, wenn er könne, ist dadurch die Verzeihung ausgeschlossen, deren ausdrücklichsten Ausdruck Jeep vermisst? Müsste sie, wenn sie im Gegentheil ihm ihre Verzeihung vorenthalten wollte, ihm nicht fluchen? Dass sie aber nicht lediglich mit Worten der Versöhnung sich verabschiedet, dafür, glaube ich, zwei Gründe zu erkennen. Zunächst musste und wollte der Dichter sie so sprechen lassen, dass auf keine Weise der Verdacht entstehen könnte, sie sei der Liebe zu Lester noch nicht Herr, andrerseits war es keineswegs seine Absicht, Maria als ein Tugendideal scheiden zu lassen, das Menschliche sollte bis zum letzten Augenblick in ihren Adern pulsiren. Um sie also von Liebe und Hass gleich weit entfernt zu halten, um ihr bis zum letzten Augenblick ihr Lebensblut zu lassen und doch sie schon in eine höhere Sphäre zu rücken, hat er ihr eine Rede in den Mund gelegt, die im Einzelnen nicht ohne Schärfe ist, aber in einem Tone und in Worten gesprochen wird, welche nur das bestätigen, was die Abendmahlscene angedeutet hat: Liebe und Hass opfert sie und freudig geht sie in den Tod. Es sind Worte, die man nach meiner Meinung weniger zergliedern, als gleichsam musikalisch auf sich wirken lassen muss, und der musikalische Eindruck ist gewiss der, den Lester wiedergiebt:

Sie geht dahin, ein schon verklärter Geist.

Vgl. übrigens „Erinnerungen eines weim. Veteranen" v. H. Schmidt, S. 97—98. Dieser will an Schiller Bedenken geäussert, die denen von Jeep ähnlich sind, und von diesem die Antwort erhalten haben, „dass ihm die geschichtliche Maria habe vorschweben müssen, in deren Charakter dieser Rückfall begründet sei" — gewiss eine höchst verwunderliche Antwort, die man schwerlich wird glauben können.

33) S. 70. Nach Weimars Album 1840 S. 150 erklärte Schiller der Gesellschaft, der er am 11. Mai 1800 die vier ersten Akte vorlas, es habe ihm der Sache angemessener geschienen, gleich zu Anfang die Schuld, welche auf Marien laste, kund zu machen; im Verfolg des Stückes verringere sich dann immer mehr und mehr ihr Vergehen und zuletzt stehe sie fast makellos da. Der fünfte Akt war damals noch nicht fertig, doch sollten darin „zwei Gräfinnen Douglas vorkommen, von denen er die eine dieser Verwandtinnen der Maria für eine sehr junge angehende Schauspielerin bestimmte. — Wäre jene Scene noch hinzugekommen, so würde Maria zweifelsohne sich auch als besorgte Mutter was jetzt mancher Kunstrichter vermisst, gezeigt haben."

34) S. 76. Ganz wunderlich ist erst Düntzers Interpretation, wenn er a. a. O. S. 140 sagt: „Dunois erkennt mit dem Blicke der Liebe, dass Johanna nicht mehr von reiner Begeisterung getrieben werde, sondern innere Unruhe und Verdüsterung sie erfasst habe. Wenn er sagt, es sei der letzte Versuch unmächtig wüthender Verzweiflung, so scheint er freilich zu glauben, sie bekämpfe gewaltsam die Neigung zu ihm." Es ist ein Factum, dass auf Karls Worte (III, 5):

Sie wollen uns am Thore
Von Rheims noch um die Krone kämpfen lassen;

Dunois antwortet:

Sie treibt nicht wahrer Muth. Es ist der letzte
Versuch ohnmächtig wüthender Verzweiflung,

also kann es nicht zweifelhaft sein, dass er mit „Sie" nicht Johanna, sondern die Feinde meint.

35) S. 77. Am 25. März 1803; s. Düntzer, zur deutschen Literatur und Geschichte (aus Knebels Nachlass), Nürnberg 1858, II, S. 42. Die Aeusserung ist gethan mit Beziehung auf die Braut von Messina, und Knebels Antwort darauf ist in seinem Nachlass III, S. 46 fgg. zu finden; nur muss Knebels Brief vom 31. März 1803 (nicht 1802) datirt werden.

36) S. 84. Von einer möglichen zweiten Behandlung desselben Gegenstandes sprechen Göschen und Schiller, Geschäftsbr. S. 287—88, im Februar und März 1802.

37) S. 84. Er reiste allerdings nach Jena, um den 4. Akt zu vollenden und die rohe Anlage des ganzen Stücks (d. h. des 5. Akts) vollends hinzuwerfen, vgl. an Göthe No. 803; Urlichs, Charl. v. Schiller und ihre Freunde, I, S. 280. Die „wochenlange Ablenkung aller Gedanken von seiner bisherigen Arbeit" kommt freilich, wie Schillers Briefe beweisen, lediglich auf Böttigers Rechnung. Ebenso ist auf den Kampf, den es dem Dichter nach Böttigers Bericht gekostet hätte, von der Geschichte abzuweichen, wohl nicht viel zu geben. Wenigstens schweifte der Dichter nicht erst nach dem 4. Akte von der Geschichte ab.

38) S. 85. Am 1. Juli 1800 notirt der Kalender „Jungfrau von Orleans", doch kam es im Juli und August noch nicht recht zur Arbeit, so dass Schiller auch an Iffland (S. 211) meldet, er sei erst seit dem

September daran gegangen. Im April wurde das Drama fertig, die obige Zahl von 7 Monaten ist also sicherlich von Schiller angegeben.

39) S. 85. Il. XXI, 34 fgg. Nähere Vergleichung der Scene mit dem homerischen Vorbilde s. bei Düntzer, Erläuterungen S. 121 fg.

40) S. 86. Es ist die Seitenzahl der ersten Ausgabe: KALENDER AUF DAS JAHR 1802. DIE JUNGFRAU VON ORLEANS. EINE ROMANTISCHE TRAGÖDIE VON SCHILLER. BERLIN. BEI JOHANN FRIEDRICH UNGER. 12°. 15 Bl. (Kalender), 260 S. (Text) und 37 Bl. (Genealogien). Mit Titelkupfer, Kopf der Minerva, gezeichnet von Prof. Meier, gestochen von Fr. Bolt. Ueber das Honorar für diese Ausgabe (100 Carolin = 650 Thlr.) u. s. w. vgl. Geschäftsbr. S. 242 u. sonst.

41) S. 86. S. Boxberger in Fleckeisen — Masius' Jahrb. für Phil. u. Pädag. 1868, S. 85. Viehoff, Schillers Leben u. s. w. Stuttg. 1875, II, S. 176, und mich im Archiv für Literaturgesch. 1875, V, S. 479.

42) S. 87. So noch Hermann Hettner, Literaturgesch. des achtzehnten Jahrh. III, III, 2, S. 309.

43) S. 88. Diese Vorlesung notirt der Kalender am 24. April: „Die Jungfrau den Damen vorgelesen.“ Jedenfalls falsch. Denn die Stein (Düntzer, Charl v. Stein, Stuttg. 1874, II, S. 139) gedenkt schon am 23. dieser Vorlesung als neulich geschehen.

44) S. 88. Das Stück wurde in Weimar erst am 23. April 1803 (Kalender) aufgeführt. Karl August war, wie überhaupt kein sehr grosser Verehrer der Schiller'schen Muse, so besonders gegen die Aufführung dieses Stückes, weil seine Geliebte, die ränkevolle Demoiselle Caroline Jagemann, die Titelrolle drin übernehmen sollte, die freilich mit ihrer Stellung im Leben einen bedenklichen Contrast bildete. Vgl. Brfw. Karl Augusts mit Göthe I, S. 258. Nachl. der Frau v. Wolzogen, I, S. 450—456; Archiv für Literaturgesch. V, S. 465.

45) S. 88. Schiller kehrte mit seiner Frau und Schwägerin von Dresden zurück; über den Triumph, den er im Leipziger Theater feierte, vgl. Palleske II, S. 524 fg.

46) S. 92. Es ist ein Kunstgesetz Schillers, dass er ein Motiv nicht erst an der Stelle, wo er es gebraucht, in den Handlungs- oder Gedankenkreis des Dramas eintreten lässt, sondern schon vorher in offener oder verhüllter Weise auf dasselbe hindeutet, damit der Zuschauer es nicht als ein ad hoc erfundenes empfinde, damit er nicht die Absicht merke und verstimmt werde. So lässt er, bevor Dunois und La Hire mit ihrem Antrag vor Johanna treten, in einer noch nachträglich eingeschobenen Scene (III, 1; vgl. Körners Brief 4, 245; die Scene fehlt in den Theatermanuscripten) die beiden Bewerber einander ihre Gesinnung gestehen; so hat er auf das Motiv, durch welches Buttler von Wallenstein abgewandt wird, schon im 1. Akt der Piccolomini (Oktavio: Ich weiss, wie dieser böse Geist zu bannen ist), und beim Banquet Terzkys hingedeutet. Von diesem Gesichtspunkte aus, glaube ich, ist der Prolog zu erklären. Die beiden Motive: des Vaters, der durch offene, furcht-

bare Anklage die Seele des Kindes aus den Klauen des Teufels zu retten glaubt, und des ländlichen Liebhabers, der auch, als alle sie verlassen, ihr Loos zu theilen bereit ist, sollten und durften nicht als ein Neues, völlig Unvorbereitetes verwandt werden. Darum der Prolog, in welchem des Vaters Vorwürfe und böse Zweifel der Tochter gegenüber und Raimonds entsagungsvolle Liebe vorgezeichnet sind.

47) S. 94. Dass eine solche Deutung wenigstens nicht Schiller'schen Kunstansichten widerstrebe, zeigt sein Brief an Göthe (No. 331; d. 23. Juni 1797) über dessen Faust: „Soviel bemerke ich nur, dass der Faust, das Stück nämlich, bei aller seiner dichterischen Individualität die Forderung an eine symbolische Bedeutsamkeit nicht ganz von sich weisen kann. — Die Duplicität der menschlichen Natur und das verunglückte Bestreben das Göttliche und das Physische im Menschen zu vereinigen, verliert man nicht aus den Augen; und weil die Fabel in's Grelle und Formlose geht und gehen muss, so will man nicht bei dem Gegenstand stille stehen, sondern von ihm zu Ideen geleitet werden. Kurz, die Anforderungen an den Faust sind zugleich philosophisch und poetisch, — und die Einbildungskraft wird sich zum Dienst einer Vernunftidee bequemen müssen." Ich meine, vieles, ja das Meiste von diesen Worten lässt sich direkt auf die Jungfrau von Orleans übertragen.

Inhalt.

	Seite
Einleitung	1
Wallenstein	7
Maria Stuart	44
Die Jungfrau von Orleans	71
Anmerkungen	95

Welt erleichtert, die keinen belohnenden Zweck in sich selbst hat, durch den sie die Seelen festhält, um noch in später Erinnerung als die heilige Pflegerin der höchsten Güter zu gelten?

Soll die Beschäftigung mit dem klassischen Alterthum nicht zu einem Götzendienst werden, sollen die darauf bezüglichen Kenntnisse nicht todt bleiben, so muß der Einfluß des dasselbe erfüllenden Geistes bis in die Gegenwart dargethan, und gezeigt werden, daß in der That die edelsten Erscheinungen der antiken Welt in der unverkennbarsten Verwandtschaft mit den vorwärts treibenden Mächten und Kräften der Geschichte stehen. Ohne Zweifel hat deshalb der deutsche Unterricht in der obersten Klasse sich mehr und mehr in eine organische Verbindung mit dem für die Entwicklung der Gedanken aus der Lektüre der alten Klassiker gewonnenen Material zu setzen. Es kann nicht ausbleiben, daß auf diese Art ebenso die Verschiedenheit wie die Aehnlichkeit und Gleichheit der alten und der neuen Zeit hervortritt, und daß hinter allen Verkleidungen und Verwandlungen der proteïschen Natur des Menschengeschlechts am Ende die bleibende Gestalt sich offenbart, die ihm noch heute eigen ist, und die wir festhalten müssen, um die Wahrheit hinter den Verdunklungen des Augenblicks nicht zu verlieren.

Aus diesem Gesichtspunkt werden vielleicht meine erklärenden Anmerkungen nicht als willkürliche Abschweifungen erscheinen, sondern als neue Bestätigungen dafür, daß eben Schiller's Geist diejenige Universalität besaß, vermöge deren er der Liebling der deutschen Nation geworden ist. Sollte ich zuweilen in dem Herbeiziehen von Parallelen zu viel gethan und mitunter wohl gar das Maß des Verständnisses überschritten haben, welches man im Allgemeinen bei einem Primaner voraussetzen darf, so leugne ich nicht, daß mich das entgegenstehende Extrem einer gewissen engherzigen Praxis, welche nur auf unmittelbare Anwendung und Nützlichkeit gerichtet ist, in eine Opposition hineingetrieben haben mag, die abermals Widerspruch hervorzurufen geeignet wäre. Indessen denke ich mir diesen Commentar zunächst in der Hand des Lehrers, welcher dazu da ist, die Mängel des Buches zu beseitigen oder gar in Vorzüge zu verwandeln.

Mit gebührender Anerkennung nenne ich noch diejenigen Männer, welche mir vorgearbeitet haben; es sind dieses besonders Hoffmeister, Tomaschek, K. Twesten, Hettner und K. Fischer.

Inowrazlaw, am Sedantage 1875.

Der Herausgeber.

STUDIEN

ZU

SCHILLERS DRAMEN

VON

WILHELM FIELITZ.

BG

LEIPZIG.
DRUCK UND VERLAG VON B. G. TEUBNER.
1876.

Kurz, Heinrich, Geschichte der deutschen Literatur mit ausgewählten Stücken aus den Werken der vorzüglichsten Schriftsteller. Mit vielen nach den besten Originalen und Zeichnungen ausgeführten Illustrationen in Holzschnitt. 4 Bände. Lex.-8. 1873. 1874. geh. M. 51. —

Einzeln:

I. Band. Von den ältesten Zeiten bis zum ersten Viertel des 16. Jahrhunderts. Sechste unveränderte Auflage. [XIV u. 867 S.] 1873. M. 12. —

II. — Vom ersten Viertel des 16. Jahrhunderts bis ungefähr 1770. Sechste unveränderte Auflage. [X u. 764 S.] 1873. M. 12. —

III. — Von ungefähr 1770 bis zu Goethe's Tode (1832). Sechste unveränderte Auflage. [XI u. 841 S.] 1873. M. 12. —

IV. — Auch unter dem Titel: Geschichte der neuesten deutschen Literatur von 1830 bis auf die Gegenwart. Zweite unveränderte Auflage. [XV u. 983 S.] 1873. M. 15. —

Schiller's Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen. Zunächst für die oberste Klasse höherer Lehranstalten mit einer Einleitung und erklärenden Anmerkungen herausgegeben von Dr. Arthur Jung, ordentlichem Lehrer am Königlichen Gymnasium zu Inowrazlaw. [VII u. 374 S.] 8. geh. M. 2. 40.

Stoll, H. W., die Götter und Heroen des classischen Alterthums. Populäre Mythologie der Griechen und Römer. Fünfte Auflage. 2 Bände (in 1 Band geheftet). Mit 42 Abbildungen (in Holzschnitt). 8. 1875. M. 4. 50.

elegant gebunden M. 6. —

I. Band: Die Götter. [XII u. 314 S.] Mit 22 Abbildungen.
II. — : Die Heroen. [268 S.] Mit 20 Abbildungen.
Einzelne Bände werden nicht abgegeben.

——— die Sagen des classischen Alterthums. Erzählungen aus der alten Welt. Dritte Auflage. 2 Bände, mit 90 Abbildungen (in Holzschnitt). 8. 1874. geh. M. 7. 20.

elegant gebunden M. 9. —

I. Band. [XVI u. 422 S.] Mit 41 Abbildungen.
II. — [XII u. 468 S.] Mit 49 Abbildungen.

——— Bilder aus dem altgriechischen Leben. 2. Aufl. [VIII u. 560 S.] 8. 1875. geh. M. 4. 50.

elegant gebunden M. 6. —

——— Bilder aus dem altrömischen Leben. [VIII u. 600 S.] 8. 1871. geh. M. 5. 10.

elegant gebunden M. 6. 60.

